ادبی مسائل
ممتاز حسین
پبلشرز
مکتبہ اردو ۔ لاہور

ادبی مسائل

ممتاز حسین

مکتبۂ اردو لاہور

فروری ۱۹۵۵ء

ناشر :- ...... چودھری افتخار علی
مقامِ اشاعت :- ...... مکتبۂ اردو لاہور
مطبع :- ...... گیلانی پریس، لاہور
قیمت :- ...... تین روپے

ترتیب

"دستِ صبا" کے نام!

تمہید

انگریزی زبان میں ایک مثل ہے کہ "لاعلمی ایک برکت ہے"۔ لاعلمی کو برکت
کے لفظ سے یوں یاد کیا گیا ہے کہ اس سے انسان کو بڑا سکون رہتا ہے۔ لیکن یہ تو
سوچئے یہ سکون کس قدر غیر پسندیدہ ہے۔ ایک ایسے غلام کا سکون جسے اپنی
غلامی کا علم نہ ہو۔ قدیم ادب کے حزنیہ کا حسن کچھ اس بات میں بھی مضمر ہے کہ اس
کا ہیرو اپنی کشمکش کے اسباب سے ناواقف رہتا ہے۔ اور شاید حزنیہ اسے اسی لیے
کہتے بھی ہیں کہ وہ نہ صرف اپنے انجام سے بے خبر ہوتا ہے بلکہ اپنی کشمکش کے اسباب
سے بھی۔ اس کی یہی لاعلمی اس کی ٹریجڈی کو حسین بنا دیتی ہے۔ کیونکہ لاعلمی کی برکتوں
کے باعث وہ شعور کو رہبر بنانے کے بجائے جذبات یا نادیدہ اسباب ہی کے
ذریعے آگے بڑھتا رہتا ہے۔ دورِ حاضر کا گناہ یہ ہے کہ اس نے انسان کو اس کی
بہت سی لاعلمیوں سے محروم کر رکھا ہے۔ شیکسپیئر کے بعد جو کوئی دوسرا حزنیہ نگار

اس پائے کا پیدا نہ ہو سکا۔ اس میں کچھ اس حقیقت کو بھی دخل ہے۔ سوال یہ ہے کہ
اگر انسان نے اپنی خود آگہی سے جو سائنس کا نتیجہ ہے اتنی بڑی برکت کھو دی تو اس
کے صلے میں کچھ حاصل بھی کیا کہ نہیں۔ میرے نزدیک اس کا جواب یہ ہے کہ اس نے
اس کے صلے میں ایک بہت بڑی دولت حاصل کی ہے۔ اور وہ دولت یہ ہے کہ
جس حد تک دورِ حاضر کے انسان کو اپنی کشمکش کے سماجی اسباب سے آگہی ہوتی
جا رہی ہے وہ اپنی کشمکش کو انفرادی سطح سے بلند کر کے اجتماعی سطح پر بھی لے جا رہا
ہے وہاں اس کی کشمکش صرف جذبات و عقل، جبلت اور فطرتِ ثانیہ ہی کی نہیں
رہ جاتی، بلکہ دو متضاد سماجی قدروں کی جنگ، دو متضاد طبقوں کی بھی جنگ بن جاتی
ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ اب شجاعت و بہادری صرف انفرادی مظہر رہنے کے
بعد اجتماعی مظہر بھی بنتے جا رہے ہیں۔

اب ایک دوسرا سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا اس کی اس کوشش سے اس کے حزنیہ
ڈراموں کا وہ حسن چھنتا نہیں جا رہا ہے جس سے ہماری طبیعتیں مانوس ہو چکی تھیں۔
یہ صحیح ہے اسی وقت جبکہ ہم اپنے کو زندگی کے ساتھ ایک بدلتے ہوئے طریقِ کار
میں نہ دیکھیں۔ ہم نئی زندگی اور حسن کی تخلیق کی نگاہیں پھیر لیں۔ اگر دورِ غلامی،
جاگیردارانہ عہد کے انسانی رشتے سرمایہ دارانہ نظام میں نہیں ملتے تو اس کے
یہ معنی تو نہیں کہ ہم پیچھے کو لوٹ جائیں۔ بلکہ یہ کوشش کرنی چاہئے کہ ان رشتوں
کے انسانی متن کو غلامی کے تمام رشتوں سے آزاد کر کے ایک بلند تر سطح پر
لے جائیں۔ ایک نئی انسانیت کی داغ بیل ڈالیں۔ جہاں انسانوں کے درمیان
صرف انسانی رشتے ہوں۔ ہمارا یہی نقطۂ نگاہ ماضی کے ادبِ عالیہ کے بارے

میں بھی ہونا چاہئے۔ پرانی تہذیبوں کے سماجی رشتے زیادہ سنجیدہ نہ تھے۔ اس
سماج کا مادی علم اور اس کے شعور کی سطح زیادہ بلند نہ تھی۔ چنانچہ اس سماج کی
حسن کاری کا راز بھی اس کی اسی سادگی اور شعور کی طفلانہ تاویلات میں پوشیدہ
ہے۔ اگر انسانیت کے عہدِ طفلی کی تخیلی اڑان اور جذباتی طریقِ اظہار حسین ہے
تو اس کے عہدِ شباب کی تجزیاتی نگاہ اور سماج کو بدلنے والا جذبہ بھی حسین تر ہے۔
اور اگر آپ آج یہ محسوس کر رہے ہیں کہ بورژوا ادب سے سرمایہ دارانہ نظام
کے غیر انسانی رشتوں، طبقاتی تضاد اور تاجرانہ قدروں کی وجہ سے حسن مفقود
ہوتا جا رہا ہے تو اس کا یہ ردِ عمل نہ ہونا چاہئے کہ ہم ادب سے مایوس ہو جائیں
بلکہ اس کے برعکس یہ کوشش کرنی چاہئے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے تمام
تضادات کو دور کرکے ہم انسانی رشتوں کو ایک بلند تر سطح پر مستحکم کریں۔ اس سطح
پر جہاں استحصال باقی ہی نہ رہے۔ اور ادب کو تاجروں کی اشتہار بازی اور
قہوہ خانوں کی تفریحی ضرورت سے آزاد کریں۔ لیکن زندگی اور حسن کاری کے
درمیان اس قدر میکانکی رشتہ بھی نہیں کہ اگر زندگی حسین ہو جائے تو اس
کا عکس بھی لامحالہ حسین ہو۔ ایسا سوچنا اپنے کو غلط فہمی میں مبتلا کرنا ہوگا کیونکہ
ذہنی تخلیق کے ویسے ہی خارجی قوانین ہیں جیسے مادی تخلیق کے ہوتے ہیں۔
انہیں سمجھے بغیر، جو مادی تخلیق کے قوانین سے مختلف ہوتے ہیں حسن کاری
کا کام شعوری طور پر انجام نہیں پا سکتا ہے۔ اس مخصوص قانون کو معلوم کرنا اور
اسے زندگی کی حرکت کے قانون سے ہم آہنگ کرنا بھی نقاد کا بنیادی کام ہے۔
میں اپنے کو اس کام کا اہل نہیں سمجھتا۔ لیکن کوشش کرنا کچھ نااہلی کی دلیل

اس پائے کا پیدا نہ ہو سکا۔ اس میں کچھ اس حقیقت کو بھی دخل ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر انسان نے اپنی خود آگہی سے جو سائنس کا نتیجہ ہے اتنی بڑی برکت کھو دی تو اس کے صلے میں کچھ حاصل بھی کیا کہ نہیں۔ میرے نزدیک اس کا جواب یہ ہے کہ اس نے اس کے صلے میں ایک بہت بڑی دولت حاصل کی ہے، اور وہ دولت یہ ہے کہ جس حد تک دورِ حاضر کے انسان کو اپنی کشمکش کے سماجی اسباب سے آگہی ہوتی جا رہی ہے وہ اپنی کشمکش کو انفرادی سطح سے بلند کر کے اجتماعی سطح پر بھی لے جا رہا ہے وہاں اس کی کشمکش صرف جذبات و عقل، جبلت اور فطرتِ ثانیہ ہی کی نہیں رہ جاتی، بلکہ دو متضاد سماجی قدروں کی جنگ، دو متضاد طبقوں کی بھی جنگ بن جاتی ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ اب شجاعت و بہادری صرف انفرادی مظہر رہنے کے بعد اجتماعی مظہر بھی بنتے جا رہے ہیں۔

اب ایک دوسرا سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا اس کی اس کوشش سے اس کے حزنیہ ڈراموں کا وہ حسن چھنتا نہیں جا رہا ہے جس سے ہماری طبیعتیں مانوس ہو چکی تھیں۔ یہ صحیح ہے اسی وقت جبکہ ہم اپنے کو زندگی کے ساتھ ایک بدلتے ہوئے طریقِ کار میں نہ دیکھیں۔ ہم نئی زندگی اور حسن کی تخلیق کی نگاہیں پھیر لیں۔ اگر دورِ غلامی، جاگیردارانہ عہد کے انسانی رشتے سرمایہ دارانہ نظام میں نہیں ملتے تو اس کے یہ معنی تو نہیں کہ ہم پیچھے کو لوٹ جائیں۔ بلکہ یہ کوشش کرنی چاہئے کہ ان رشتوں کے انسانی متن کو غلامی کے تمام رشتوں سے آزاد کر کے ایک بلند تر سطح پر لے جائیں۔ ایک نئی انسانیت کی داغ بیل ڈالیں۔ جہاں انسانوں کے درمیان صرف انسانی رشتے ہوں۔ ہمارا یہی نقطۂ نگاہ ماضی کے ادبِ عالیہ کے بارے

میں بھی ہونا چاہئے۔ پرانی تہذیبوں کے سماجی رشتے زیادہ سنجیدہ نہ تھے۔ اس
سماج کا مادی علم اور اس کے شعور کی سطح زیادہ بلند نہ تھی۔ چنانچہ اس سماج کی
حسن کاری کا راز بھی اس کی اسی سادگی اور شعور کی طفلانہ تاویلات میں پوشیدہ
ہے۔ اگر انسانیت کے عہدِ طفلی کی تخیلی اڑان اور جذباتی طریقِ اظہار حسین ہے
تو اس کے عہدِ شباب کی تجزیاتی نگاہ اور سماج کو بدلنے والا جذبہ بھی حسین تر ہے
اور اگر آپ آج یہ محسوس کر رہے ہیں کہ بورژوا ادب سے سرمایہ دارانہ نظام
کے غیر انسانی رشتوں، طبقاتی تضاد اور تاجرانہ قدروں کی وجہ سے حسن مفقود
ہوتا جا رہا ہے تو اس کا رد عمل نہ ہونا چاہئے کہ ہم ادب سے مایوس ہو جائیں
بلکہ اس کے برعکس یہ کوشش کرنی چاہئے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے تمام
تضاد کو دور کر کے ہم انسانی رشتوں کو ایک بلند تر سطح پہ مستحکم کریں۔ اس سطح
پہ جہاں استحصال باقی ہی نہ رہے۔ اور ادب کو تاجروں کی اشتہار بازی اور
قہوہ خانوں کی تفریحی ضرورت سے آزاد کریں۔ لیکن زندگی اور حسن کاری کے
درمیان اس قدر میکانکی رشتہ بھی نہیں کہ اگر زندگی حسین ہو جائے تو اس
کا عکس بھی لامحالہ حسین ہو۔ ایسا سوچنا اپنے کو غلط فہمی میں مبتلا کرنا ہوگا کیونکہ
ذہنی تخلیق کے ویسے ہی خارجی قوانین ہیں جیسے مادی تخلیق کے ہوتے ہیں۔
انھیں سمجھے بغیر جو مادی تخلیق کے قوانین سے مختلف ہوتے ہیں حسن کاری
کا کام شعوری طور پر انجام نہیں پا سکتا ہے۔ اس مخصوص قانون کو معلوم کرنا اور
اسے زندگی کی حرکت کے قانون سے ہم آہنگ کرنا بھی نقاد کا بنیادی کام ہے۔
میں اپنے کو اس کام کا اہل نہیں سمجھتا۔ لیکن کوشش کرنا کچھ نا اہلی کی دلیل

بھی نہیں۔

یہ کتاب جس ماحول میں تیار کی گئی اس کے بہت ہی محدود تھے۔ اور وہ حدود ان پابندیوں کے تھے۔ جو کراچی جیل کے پچاس سال پرانے ماحول میں پائی جاتی ہیں۔ تاہم جیل میں رہنے کا یہ فایدہ تو ہے ہی کہ یہاں انسان اگر چاہے تو کافی ٹھنڈے دل سے خبروں کو جانچ اور پرکھ سکتا ہے، کیونکہ سوچنے کا کافی موقعہ ملتا ہے۔ تنقید کی وہی کتاب اچھی سمجھی جاتی ہے جس میں کسی بھی شئے کے دونوں پہلوؤں کو اجاگر کیا جائے۔ دونوں پہلوؤں کا اشارہ اچھائی اور برائی کی طرف ہے۔ کوشش یہ کی گئی ہے کہ اس کتاب میں وہ توازن قائم رہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اس میں میرا کوئی مخصوص نقطۂ نگاہ اور میری کوئی جانبداری نہ ہو۔ یہاں میں نے جانب داری کے لفظ کو خاص طور سے استعمال کیا ہے۔ کیونکہ ادبی تنقید سماجی علوم کے زمرے میں آتی ہے۔ اور کسی بھی طبقاتی سماج میں نہ کہ ایک محکوم ملک میں، سماجی علوم کے میدان میں غیر جانبداری برتنا بالکل ناممکن ہے۔

لیکن وہ نقطۂ نگاہ اور وہ جانب داری براہِ راست اس کتاب کی تخلیق کا محرک نہ تھی۔ فوری طور پر جس چیز نے مجھے لکھنے پر اکسایا وہ یہ مسئلہ تھا کہ ہم ادب کے رومانوی تصورات سے آزاد ہو کر کیونکر حقیقت نگاری کی طرف آگے بڑھیں اور کیونکر اپنی تخلیقات میں انکشافِ حقیقت کے ذریعے حسن پیدا کریں۔ لیکن چونکہ شعر و ادب میں حقیقت کا اظہار اس کے میڈیم ہی کے توسط سے کیا جاتا ہے، اس لئے اس چیز کو بھی نگاہ میں رکھا ہے کہ ہم کیونکر اس کے میڈیم کو بھی برتیں۔

اگر یہ زندگی پر اسرار نہیں بلکہ قابلِ فہم ہے، اور اس کی حرکت کے خارجی

قوانین ہیں تو یقیناً ادب کا مظہر بھی قابلِ فہم ہے، اور اس کے ارتقاء کا ایک مخصوص قانون ہے۔ دونوں اپنی جدلیات کے طریقِ کار میں انفرادی حیثیت سے مختلف ہو سکتے ہیں لیکن اس سے ان دونوں کی جدلیات کی عالمگیریت پر حرف نہیں آتا ہے۔ کوئی بھی علم معمّا اس وقت بن جاتا ہے جب وہ مختلف مظاہر کے انفرادی طریقِ حرکت کو نظر انداز کر کے صرف ان کی وحدت پر زور دیتا ہے۔ اسی طرح ہر وہ خیال بڑا ہی یک طرفہ اور بے جان ہوتا ہے جو صرف کسی مظہر کی انفرادیت کو نگاہ میں رکھتا ہے اور مظاہر کی عالمگیریت کو نظر انداز کر دیتا ہے۔

حتی الوسع کوشش یہ کی گئی ہے کہ ان دونوں غلطیوں سے بچا جائے اور صحیح سطح نظر اختیار کیا جائے۔ میں کہاں تک کامیاب اور ناکامیاب ہوں یہ کام آپ کی یعنی قارئین کی پرکھ کا ہے۔

۶۷۔ پیر الٰہی بخش کالونی

کراچی

یہ انسان خود اپنی تخلیق ہے

گر آپ سے یہ پوچھا جائے کہ یہ انسان کیا ہے، تو شاید آپ کے لئے جواب
نا مشکل ہو جائے۔ کیونکہ انسان بذاتِ خود ایک لامحدود کائنات ہے۔ اس کی وسعتیں
سال پچھلی تاریخ سے لے کر آئندہ کی لامحدود صدیوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ اس
کارہائے نمایاں میں ہزاروں سال کی گذشتہ تہذیبیں، علم و ہنر، صنعت و کاریگری
دورِ حاضر کی ایجادات ہی نہیں، بلکہ اس کی اپنی تخلیق بھی ہے جو ان تمام تخلیقات
سب سے زیادہ حسین اور لاثانی ہے۔ لیکن جس طرح کہ وہ خود ایک بڑھنے اور
پھیلنے والی کائنات ہے، اس کا حسن بھی جویائے تکمیل ہے۔ لہٰذا ایک فلسفیانہ
ہوا ہے، اس محسوس حقیقت کا یا انسانوں کی اس ہستی کا جو فطرت کو اپنی خواہش کے
مطابق تبدیل کرتی رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ فطرت کے نام انسان کا یہ چیلنج بندگی فطرت کے
قوانین کا علم حاصل کرنے سے آزاد نہیں ہے۔ لیکن وہ علم بذاتِ خود انسانی زندگی

کا بنیادی سبب نہیں ہے۔ کیونکہ علم تاریخی حالات سے متعین ہوتا ہے۔ اور جس حد تک وہ خارجی حقائق سے مطابقت حاصل کرنے میں روز افزوں تکمیل کی طرف گامزن ہوتا ہے وہ اضافی بھی ہے۔ لیکن انسان کی محنت یا اس کی تخلیقی جد و جہد ایک ابدی حقیقت ہے۔ ایک ایسی حقیقت جس کی چوکھٹ پر علم کو بار بار جبہ سائی کے لئے لوٹنا پڑتا ہے۔ علم سچا ہے کہ جھوٹا۔ اسے زندگی ہی کی محک پر جانچا جا سکتا ہے۔ اس لئے اوّلیت زندگی کو ہے۔ انسان کی تخلیقی محنت کو، نہ کہ اس کی کسی تخلیق کو خواہ وہ آرٹ ہو، فلسفہ ہو یا کوئی اور شئے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انسان کو فطرت کے خلاف جدوجہد کرتے ہوئے دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ انسان کا کوئی اور تصور نہیں ہے۔ لیکن انسان کے بارے میں ہمارے بزرگوں کا یہ نظریہ نہ تھا۔ کس نے یہ خیال پھیلایا۔ مُلّا نے توڑا مروڑا یا صوفی نے گھلایا یا ایسا فرمایا ہی گیا ہے، اس سے بحث نہیں۔ بات تو صرف اتنی ہے کہ ہمیں یہ تعلیم ملی کہ انسان کو جنت سے راندہ گیا۔ وہ پہلے گناہوں سے ناآشنا تھا۔ اُس نے گناہ کیا تو اسے حیات کی سزا ملی۔ گویا حیات سزا ہے گناہوں کی، نہ کہ جزا ہے اس کی محنت کی۔ یہ نظریہ انسان کو ایک قیدی کی طرح مجبورِ محض بنا کر رکھ دیتا ہے۔ وہ سماج کے تمام آلام و مصائب کو جبر یہ برداشت کرتا ہے۔ اور یہ کہہ کر اپنے کو مطمئن کر لیتا ہے کہ ہم حضرتِ آدم کے گناہوں کی سزا بھگت رہے ہیں۔ جاگیردارانہ نظام کو سنبھالنے میں اس نظریئے سے کتنی مدد ملی ہو گی، اس کے بتانے کی چنداں ضرورت نہیں رہی۔ جہاں تک آرٹ کا تعلق ہے یہ کہنا پڑتا ہے کہ یہ نظریہ آرٹ کی موت ہے۔ کیونکہ آرٹ، انسان کی ایک عملی اور ذہنی حرکت ہے، اپنے

ماحول کو بدلنے اور اس تبدیلی میں خود کو بدلنے کی ۔ ایک ایسا فلسفہ جو انسان کو دنیا میں قیدی بنا دے بھلا وہ آرٹ کا کیا محرک بن سکتا ہے ۔ لیکن چونکہ اوّلیت زندگی کو ہے ۔ ایسا نہیں ہؤا ہے کہ قرونِ وسطیٰ کے یہ قیدی کسمسائے نہ ہوں اور انہوں نے حیات کو آزادی کے لقب سے یاد نہ کیا ہو ۔ مغربی ادب میں یہ کسمساہٹ اور بیداری نشاۃ ثانیہ کے دور میں ہوئی ۔ جبکہ کلیسائی فلسفے کی تردید کی گئی ۔ اور انسان گناہِ ازلی کے تصوّر سے آزاد ہؤا ۔ لیکن مشرق میں بالخصوص اسلامی ممالک میں یہ لہر یونانی فلسفے کے زیرِ اثر بہت پہلے اٹھ چکی تھی ۔ اس کی ابتدا مذہبی رنگ میں حلّاج کے فلسفے سے ہوتی ہے جس کو مزید تقویت محی الدین ابن العربی کے فلسفے اور بو علی سینا کی طبیعیات سے ملی ۔ ایک موقع پر اقبال نے ابلیس و یزداں کے مکالمے میں محی الدین ابن العربی کے اس فلسفے کو پیش بھی کیا ہے :۔

پستیٔ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اسے
کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میرا وجود
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دُود

(ماخوذ از محی الدین ابن العربی)

محی الدین ابن العربی کے فلسفے میں یہ جان اس وجہ سے نظر آتی ہے کہ وہ تخلیق کائنات کو چشم زدن میں حکمِ خداوندی کی تخلیق نہیں سمجھتے تھے بلکہ توسیع وحدت کے ابدی امکانات سے تعبیر کرتے تھے ۔ چنانچہ تخلیق کائنات اور حیاتِ انسانی کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر ارتقائی تھا ۔ لیکن جس حد تک وہ روحانی حقیقت کی اولیت

کے قائل تھے، خواہ وہ اوّلیت صرف منطقی ہی کیوں نہ ہو۔ ان کا ارتقائی نظریہ روحانی تھا۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے آرٹ کو اپنے فلسفے سے سہارا ضرور دیا خواہ وہ سہارا سمجھوتے ہی کا کیوں نہ ہو۔ انھوں نے روحانی وجود کو مانتے ہوئے انسان کو خودنگر، خودآشنا اور خودگر کے لفظ سے یاد کیا۔ چنانچہ یہ اسی تحریک کی بازگشت تھی کہ جب ایرانی اور ہندوستانی شعرا نے قلم کو احترام کے ساتھ اٹھایا تو انھوں نے حلاج کے نام کو یاد ضرور کیا —

فردوس میں رومیؔ سے یہ کہتا تھا سنائیؔ
مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاسہ، وہی آش
حلاج کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر
اک مردِ قلندر نے کیا رازِ خودی فاش

وہ رازِ خودی صرف اتنا تھا کہ اگر روح مادے کے ساتھ ہم وجود ہے تو پھر انسان مخلوق نہیں بلکہ خالق ہے۔

بات اتنی ہی تھی کہ زبانیں کھنچ گئیں، کیونکہ اس فلسفے کی روشنی میں انسان کو قیدی بنا کر رکھنے میں شاہانِ وقت کو دشواری ہوتی تھی۔

بہرحال مجھے تو اس وقت صرف اتنا کہنا ہے کہ انسان کا یہ اقرار کہ وہ خالق ہے نہ صرف مادی تخلیقات کا بلکہ اپنی ذات کا بھی، آرٹ کے لئے بہت اہم ہے۔ جہاں تک مادی تخلیقات کا تعلق ہے غالباً اس کے ماننے میں کسی کو عذر نہیں کہ معمولی جامِ سفال سے لے کر ہوائی جہاز تک انسان ہی کی تخلیق ہے۔ لیکن روحانی اقدار، اخلاقیات مذہب، فلسفہ اور آرٹ وغیرہ کے بارے میں کچھ لوگوں کو یہ وہم ہے کہ شاید یہ چیزیں

اس کی اپنی تخلیق نہیں۔ اس میں کسی ربانی قوت کو دخل ہے۔ انسان اپنے شعور اور عقل کا خود خلق نہیں بلکہ یہ چیزیں اس کے دل و دماغ میں کہیں اوپر سے نازل کی گئی ہیں جسے وہ اس سے بڑھاتا ہے اور پھیلاتا ہے تاکہ وہ اپنے مبدأ اور معاد کو سمجھ سکے، اور اس طاقت کو سمجھ سکے جس نے اسے اس عطیہ سے سرفراز کیا ہے۔ یہ مذہبی نقطۂ نظر جو بنیادی طور پر یعنی فلسفے کا نقطۂ نظر ہے انسان کو بالذات صفات کا حامل نہیں سمجھتا بلکہ یہ بتاتا ہے کہ انسان کی تمام صفات مستعار ہیں کسی اور ذات سے جو اس سے برتر اور اعلیٰ ہے۔ لیکن جب اس قسم کے مفکرین اپنے اس نظامِ فکر کو انسانی جد وجہد اور اس کی مادی اور ذہنی تخلیقات سے پاش پاش ہوتے دیکھتے ہیں تو اسے سنبھالنے کے لئے وہ اپنے اس نقطۂ نظر میں ایک قسم کا سمجھوتہ پیدا کر لیتے ہیں۔ اس سمجھوتے کی بیشمار صورتیں ہیں کہیں مذہب اور سائنس یا عقل اور عشق میں سمجھوتہ کیا جاتا ہے تو کہیں خالق اور مخلوق میں۔ بہرحال یہاں چونکہ بحث سمجھوتے سے نہیں بلکہ اظہارِ حقیقت سے ہے اس لئے یہ بتانا بے جا نہ ہوگا کہ یہ سمجھوتہ بذاتِ خود انسان کی ان فتوحات کا نتیجہ ہے جس نے مذہبی مفکرین کو اپنی جگہ چھوڑنے پر مجبور کر رکھا ہے۔ انسان کی ان فتوحات میں جہاں سائنس کے کارنامے ہیں انسان کی اپنی دریافت بھی شامل ہے۔ یعنی اس کے ارتقا کا حیاتیاتی اور تاریخی نقطۂ نظر۔ انسان کے حیاتیاتی اور تاریخی ارتقا کے بارے میں آج سے پہلے بھی مواد جمع کیا گیا، اور اس کے بارے میں بہتیری قیاس آرائیاں ہوئیں لیکن اسے سائنسی اعتبار سے صحیح ثابت کرنے میں کافی دیر لگی۔ یہ کام ادھر گزشتہ ایک سو برس میں ہوا ہے۔ جبکہ سائنس کے مختلف شعبوں نے کھدائی، علم الانسان، حیاتیات کیمسٹری، سوشیالوجی، طبیعیات، ریاضیات واقتصادیات اور فنونِ لطیفہ کی تاریخ نے

مل جل کر انسان کی تاریخی ابتدا، اس کی ماہیت، اور ارتقا کے راز کو بے نقاب کیا۔ پرانے دیومالاؤں اور حکایتوں کی تشریح کی۔ اور ان کے تخیل اور رمزو کنائے کی سماجی وضاحت کی۔ گو یہ کام ابھی مکمل نہیں ہو سکا، لیکن اس حد تک ضرور ہوا ہے کہ انسان کے بارے میں پرانے تصورات باطل ہو گئے ہیں۔ گو یہ دوسری بات ہے کہ ایک غیر ترقی یافتہ ملک میں رہنے کے باعث ہمیں ان باتوں کا بہت ہی کم علم ہے۔

اگر آپ سے یہ کہا جائے کہ یہ انسان اپنی حیات کی ایک ایسی منزل میں بھی تھا جبکہ اس کے پاس قوتِ مدرکہ، تخیل، حافظہ، قوتِ ارادی، منطقی زبان، ان میں سے کچھ بھی نہ تھا۔ تو آپ کو تعجب ہوگا کہ بھلا ایسا بھی ہو سکتا ہے۔ کیونکہ اگر انسان احسن المخلوقات ہے تو اس کے پاس تو یہ ہونی چاہئیں لیکن اسے کیا کیا جائے کہ تمام پچھلے ریکارڈ اور سائنسی تحقیقات یہ بتاتے ہیں کہ انسان نے اپنی ترقی کے یہ تمام ہتھیار اور اپنی نفسیاتی زندگی کے تمام سوز و گداز آہستہ آہستہ اپنی مادی تخلیقات کے جلو میں پیدا کئے۔ انسان ذہنی معنوں میں اپنا خالق ہے۔ وہ تمام چیزیں جن سے ہم انسانیت کے نام تعبیر کرتے ہیں سب اس کی اپنی تخلیق ہیں، ان کی تخلیق میں ——— اسے بڑی جدوجہد کرنی پڑی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ انسان فطرت کا ایک حصہ ہے اور اسی کی ذی روح زندگی فطرت کی گود سے پھوٹی ہے۔ لیکن جس طرح ہم کسی بھی ذی روح شے کو آدمی نہیں کہتے۔ اس لئے یہ ماننا پڑے گا کہ اسے صرف اس بنا پر فطرت کی تخلیق نہیں کہہ سکتے۔ فطرت کی تخلیق میں اس کا چہرہ بشرہ اور حیوانی روح ضرور ہے لیکن وہ روح نہیں ہے جو عقل و دانش، شائستگی اور تہذیب کا چراغ جلائے ہوئے ہے۔ اپنی ذات میں اس نے یہ چراغ خود سے جلایا

ہے۔ اپنے اس خونِ جگر سے جو اس کی محنت میں صرف ہوا ہے، پتھروں کے تراشنے دھاتوں کے ڈھالنے اور اپنے تجربات کو دوسروں تک منتقل کرنے میں۔ انسان میں جو غرور ہے وہ اس کے اپنے اسی کارنامے سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے کو مرکزِ کائنات کہتا ہے۔ کیونکہ کائنات میں یہ قوت صرف انسان ہی کو حاصل ہے۔ انسان سے یہ کہنا جیسا کہ ازرا پاونڈ نے اپنی ایک نظم میں لکھا ہے کہ "تو اپنے غرور کے خیمے کو گرا دے، فطرت کے حسن کو دیکھ معمولی سے معمولی کیڑا تجھ سے کتنا زیادہ حسین ہے"۔ یہ صرف انسان ہی کی توہین نہیں بلکہ ساری تاریخ کی توہین ہے۔ اس کے برعکس گورکی کا یہ کہنا کہ "انسان سے برتر اور اعلیٰ کائنات میں کوئی شے نہیں"۔ انسانی تاریخ کے مشاہدے پر مبنی ہے۔ انحطاطی سرمایہ دارانہ نظام اور اشتراکی نظام کے نقطۂ نظر میں یہ بنیادی فرق ہے۔ انحطاطی سرمایہ دارانہ نظام آج انسان سے خائف ہے۔ کیونکہ وہ اس نظام کی گود سے ایک نئے نظام کی تعمیر کر رہا ہے اور اشتراکی نظام انسان کو لبیک کہہ رہا ہے۔ ارض و سما کی سیر و تفریح اور کائنات کو ایک گلشن میں تبدیل کرنے کے لئے۔

آرٹ کی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ اگر انسان میں یہ غرور نہ ہوتا۔ وہ اپنی ہی سیر کو کائنات کی جلوہ گری کا مدعا نہ ٹھہراتا تو آرٹ ترقی نہ کر سکتا کیونکہ آرٹ انسانی نفسیات کے کھولنے کا ایک وسیلہ بھی ہے۔ یہ انسان اور فطرت فاعل اور مفعول کے اس رشتے کو بھی بتاتا ہے جو اس کے باہمی عمل میں پایا جاتا ہے۔ اشیا کی حقیقت کا علم حاصل کرنے کے بعد انسانی نفسیات میں جو گہرائی اور خود آگہی پیدا ہوتی ہے اس کا اظہار صرف آرٹ ہی میں ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ اظہار تابع ہے اس بات کے کہ

انسان کس حد تک اس رشتے پر صرف غور و فکر ہی نہیں کرتا بلکہ حقیقت کی تخلیق میں حصہ بھی لیتا ہے۔ کیونکہ فاعل اور مفعول کا یہ رشتہ یعنی ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا عمل ایک سلسلہ لا متناہی ہے۔ تخیل کو تابع ہونا پڑتا ہے حقیقت کے ادراک کا، اور حقیقت اپنے در کھولتی رہتی ہے انسانی تخیل اور شعور کے عمل سے۔ یہ رشتہ اس بات کا متقضی ہے کہ انسان کے پیر مضبوطی سے زمین پر جمے ہوئے ہوں۔ وہ کائنات کی کسی بھی طاقت سے مرعوب نہ ہو سکے اور اس کی قوتِ متخیلہ آزاد ہو وہ ہر چیز کے جانچنے اور سمجھنے میں، اور انہیں زندگی کی محک پر رگڑ رگڑ کر دیکھنے میں۔ سچے شعور کو قبول کرنے اور جھوٹے شعور کو رد کرنے میں۔ اور یہ کام انسان بخوبی اسی وقت انجام دے سکتا ہے جبکہ وہ یہ سمجھے کہ شعور نے اسے جنم نہیں دیا ہے بلکہ اس نے شعور کو جنم دیا ہے۔ جس میں جھوٹے اور سچے دونوں ہی قسم کے شعور ہیں۔ اور جو تابع ہیں تاریخی حالات اور سماجی ترقی کی تکنیکل سطح کے۔ جھوٹ اور سچ کھرا کھوٹا نکھرتا رہے گا انسانی ترقی کے ساتھ۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پر اٹل رہتی ہے کہ اس شعور کو وجود میں لانے والی چیز سماجی زندگی ہے۔ (انسان کا عمل پہلے شعور نہیں بلکہ عمل ہے) اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ انسان شعوری زندگی کی واضح صورتوں میں داخل ہونے سے پہلے بھی موجود تھا۔ وہ بولتا تھا لیکن اس کی آواز میں منطقی ربط نہ تھا۔ وہ سوچنے کی کوشش کرتا لیکن خیال کو متشکل نہیں کر سکتا تھا۔ وہ حسیاتی تجربات کرتا تھا۔ لیکن انہیں حافظے میں محفوظ نہیں کر سکتا تھا۔ وہ عمل کرتا تھا لیکن قوتِ ارادی سے بے بہرہ تھا۔ وہ جبلت سے متحرک ہوتا لیکن عقل سے اپنے عمل کی رہنمائی نہ کر پاتا۔ وہ بارش اور سردی سے بچنے کے لئے سر چھپانے کی کوشش کرتا۔ لیکن

نہ تو مکان تعمیر کر سکتا تھا، اور نہ کپڑا بن سکتا تھا۔ وہ اپنا پیٹ بھرتا لیکن غلّہ اگانے اور غذا جمع کرنے کی حکمت سے ناواقف تھا۔

اس سلسلے میں دو اقتباسات ایک ادبی اور ایک تاریخی کافی دلچسپ ہیں:۔

پرامیتھس، اگر میں خاموش ہوں تو تم مجھے مغرور اور ضدی نہ سمجھو۔
جس طرح تم میرا مذاق اڑا رہے ہو اس سے مجھے دکھ ہو رہا ہے۔ یہ دیوتا اپنی ترقی کے لئے بجز میرے اور کس کے مرہونِ منّت ہیں۔ اور یہ بات تم جانتے ہو مجھے دہرانے کی ضرورت نہیں۔ پھر بھی میں کچھ کہنا چاہتا ہوں، اس گناہ کے بارے میں جو میں نے ان کی مدد کر کے کیا ہے۔
میں نے ہی بچوں کو بولنا سکھایا، اور معطل دماغ کو خود آگہی کی طرف راغب کیا........
سچ کہتا ہوں، انسان کے پاس آنکھیں تھیں لیکن وہ دیکھ نہیں سکتا تھا۔ اس کے پاس کان تھے لیکن وہ سُن نہیں سکتا تھا۔ وہ صرف خیالی پتلوں کی طرح ماہ و سال کے شعور کے بغیر تاریکی میں بھٹکتا پھرتا۔ اسے کسی بھی ہنر کا علم نہ تھا۔ وہ نہ تو اینٹیں ڈھال سکتا اور نہ چھتیں پاٹ سکتا سرنگوں اور تاریک غاروں میں زندگی بسر کرتا۔ ماہ و سال کے شمار کا کوئی علم نہ رکھتا۔ گل پوش بہاریں اور ثمر آلود موسم آتے اور وہ بے خبر رہتا۔ تاوقتیکہ میں نے اسے ستاروں کے خرام اور طلوع و غروب کے علم سے آشنا کیا۔ اسے ہندسہ بھی میں نے ہی سکھایا۔ منظم علامتوں کی مدد سے اس کے منتشر خیالات کو کسی خاص نکتے پر مرکوز ہونے

کی صلاحیت پیدا کی۔ اور اس طرح اس کے حافظے کو آگے بڑھنے میں
مدد پہنچائی تاکہ وہ اس سے عجیب و غریب کارنامے دکھا سکے اور
یہ حافظہ ہی شاعری کی ماں ہے۔"

دس بستہ پرامیقس ازاپیلیس پیدائش ۴۲۵ قبل مسیح

دوسرا اقتباس سسلی کے ایک مورخ ڈائی ڈورس کی تحریر سے پیش کر رہا ہوں
یہ مورخ سسرو کا ہم عصر تھا۔

"انسان اپنی ابتدائی منزلِ حیات میں بہت ہی وحشت اور انتشار کی
زندگی بسر کرتا۔ اس کی زبان گنجلک اور مبہم تھی۔ یہ ایک تدریجی عمل کا
نتیجہ ہے کہ اس نے بامعنی زبان کو خلق کیا۔ وہ اس منزلِ حیات میں
زندگی کی تمام آسانیوں سے محروم بغیر لباس، آگ اور گھر کے رہتا۔
وہ کھانا پکانا نہ جانتا۔ اور چونکہ وہ غذا کو مستقبل کی ضرورتوں کے
لئے پس انداز نہیں کر سکتا تھا۔ اس لئے اس کی غذا کا سرمایہ موسم سرما
کے شدائد میں تباہ ہو جاتا۔ یہ انہیں تلخ تجربوں کا نتیجہ تھا کہ اس نے
غاروں میں رہنا اور غذا کو پس انداز کرنا سیکھا۔ اس کے بعد اس نے
آہستہ آہستہ آگ، ہنر اور فن دریافت کیا۔ اور اس طرح وہ اس رتبے
پر پہنچا جسے ایک اعلیٰ صلاحیت کے جانور کو دیا جا سکتا ہے۔ اب
اس کے پاس ہاتھ اور زبان کے علاوہ ایک ایسا دماغ بھی تھا جو
اس کے مقاصد کو پورا کر سکتا۔"

اس اقتباس سے جو چیزیں واضح ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ انسان کسی زمانے

ہیں بشر کے جامے میں تھا لیکن بشریت سے محروم تھا۔ وہ کہنے کو آدمی تھا لیکن انسانیت سے محروم تھا۔ اس کے حواسِ خمسہ عمل کرتے، تاثرات حاصل کرتے، لیکن وہ خیال کو تشکیل دینے سے قاصر تھا۔ وہ اخلاقیات، مذہب اور اس قسم کی چیزوں سے آزاد تھا۔ نیکی اور بدی کا وہ تانا بانا جو سماج میں رہنے کے باعث پیدا ہو گیا ہے اس میں نہ تھا۔ کیونکہ وہ عقل سے محروم تھا، صرف اپنی جبلّت پر عمل کرتا۔ نہ تو وہ روسو کا شریف وحشی تھا اور نہ مذہبی کتابوں کا گنہگار۔ وہ اس قسم کے تمام تصورات سے آزاد تھا۔ انسان کی اپنی کوئی فطرت نہیں ہے۔ بجز اس کے جو اس کا ماحول متعین کر دیتا ہے، اور جس کے متعین کرنے میں خود اس کو بھی دخل ہے۔ انسان اور حیوان کا بنیادی فرق یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ حیوان قانونِ فطرت کے غلام ہوتے ہیں۔ وہ اپنی نفسیات میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کر سکتے ہیں۔ اور نہ اپنی خواہش کے مطابق اپنے ماحول کو بدل سکتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ فطرت ان کے لئے یہ خدمت انجام دیتی ہے کہ موسم کی مقاومت کے لئے ان میں لمبے لمبے بال اُگا دیتی ہے، یا اعضا اور جوارح میں تبدیلی پیدا کر دیتی ہے۔ اس قسم کی جسمانی تبدیلی انسانوں میں بھی بڑے طویل عرصے میں پیدا ہوتی رہتی ہے۔ لیکن یہ تبدیلی اتنی غیر محسوس اور طویل عرصے میں ہوتی ہے کہ اس کی بنا پر اس بات پر زور نہیں دیا جا سکتا کہ وہ اپنے ماحول کے ساتھ مطابقت جسمانی طور سے کرتا ہے۔ بلکہ اس کے برعکس یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ سماجی طور سے کرتا رہا ہے۔ سماجی زندگی کی مشترکہ محنت سے اس سلسلے میں وہ ایسی ایسی چیزیں اختراع کرتا رہا ہے کہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی ساری کوشش فطرت پر غالب آنے کی رہی۔ انسان کی یہی کوشش اسے خالق کے لقب سے سرفراز کرتی ہے۔ اس کی

یہی خصوصیت حیوان اور انسان کے درمیان مابہ الامتیاز ہے۔ انسان کی یہ کوشش فطرت کو سمجھنے، اس کی طاقتوں کو زیرِ نگیں کرنے اور اس کوشش میں انسان اور فطرت کے درمیان جو باہمی مخاصمت ابھرتی جاتی ہے اسے مسلسل دور کرتے رہنے کی سعی بڑی پُر ارمان اور بصیرت افروز ہے۔ گو اس میں انسانی خون کی قربانیاں بھی دی گئی ہیں۔ یہ خون کیوں بہا، اور اس خون کا بہنا اب کیوں ضروری نہیں، یہ الگ بحث ہے۔ یہاں تو صرف یہ چیز واضح کرنی ہے کہ یہ انسان اپنی نفسیات، اپنے حواس، عقل و شعور سب کا خالق ہے۔ اور یہ تمام چیزیں وہ سماجی تعلیم کے ذریعے اپنی نسلوں میں منتقل کرتا ہے۔ یہ حقیقت بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے یہ تمام چیزیں سماجی زندگی سے حاصل کی ہیں۔ جہاں تک دورِ حاضر کے علم الانسان نے ہماری رہنمائی کی ہے۔ ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انسانیت کی ابتدائی منزل وہ ہے جب اس کی اُنگلیوں میں چیزوں کو پکڑنے کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ اور اس نے لکڑی یا پتھر کو چکنانا شروع کیا۔ اس سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک معمولی پتھر کو کارآمد بنانے میں ہزاروں سال کے مشاہدے کی ضرورت پیش آئی ہوگی۔ کیونکہ اوزار کے بنانے میں صورت کا تعین کچھ کم اہم نہیں ہے۔ بہر حال اگر آپ سہولت کی خاطر اس زمانے کو لے لیں، جبکہ انسان تیر و کمان سے جانوروں کو شکار کرنے لگا یا مچھلیاں پکڑنے لگا اور صرف جنگلی پھلوں پر اپنے گزر اوقات کا محتاج نہیں رہا۔ آپ یہ دیکھیں گے کہ اس زمانے میں آرٹ معرضِ وجود میں آ چکا تھا۔ لیکن وہ آرٹ جانوروں کی نقل اتارنے، ان کے اعضا و جوارح کو ذہنی گرفت میں لانے کی سعی تک محدود ہے۔ انسان کی یہ ابتدائی فن کارانہ کوشش قوتِ حافظہ

کے کارنامے تک محدود ہے۔ اس میں قوتِ متخیلہ کا دخل نہیں ملتا، اس میں مبالغہ دور دور بھی نظر نہیں آتا۔ بعد کی صدیوں میں جو قوتِ متخیلہ کا نفوذ ہے۔ بالعموم عورتوں کی نقاشی یا مورتیوں کے بنانے میں وہ اس زمانے کے نقوش میں نہیں ہے۔ بعد کی صدیوں میں فن کاروں نے عورتوں کی FERTILITY زیادہ سے زیادہ بچہ جننے کی صلاحیت کو اجاگر کرنے کے لئے ان کے پستانوں اور کولہوں کو تناسب سے بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے۔ یہاں فن کار واقع الامر میں تصرف کرتا ہے۔ لیکن یہ تصرف ابتدائی زمانے کے نقوش میں نہیں ملتا۔ اس وجہ سے نہیں کہ وہ اس تصرف کو پسند نہیں کرتا۔ بلکہ اس وجہ سے کہ اس کی ذہنی قوت اس حد تک آگے بڑھی نہیں تھی۔ وہ منفرد اور محسوس کا اسیر تھا۔ اس کا دماغ ایک ہی نوع کی بے شمار اشیاء کو دیکھ کر ان کی مشترکہ خصوصیت دریافت کرنے سے قاصر تھا۔ اور یہی سبب ہے کہ وہ اپنے آرٹ کی مدد سے اپنے آئیڈیل کو پیش نہیں کر سکتا تھا۔ اس کا آرٹ ظاہر پسند اور نقل پسند تھا۔ وہ تخیلی اور مثالیت پسند نہ تھا۔ اب آپ کو شاید قوتِ حافظہ اور قوتِ متخیلہ کا فرق معلوم ہو گیا ہو۔ حافظہ کسی شے کی ہو بہو نقل اتار سکتا تھا لیکن وہ ایک ہی نوع کی بے شمار چیزوں سے ان کی مشترکہ خصوصیت کو اخذ نہیں کر سکتا ہے یہ کام قوتِ متخیلہ انجام دیتی ہے۔ اور یہ ذہنی قوت انسان میں اس وقت پیدا ہوئی جبکہ اس کا ذہن تجرید کی طرف مائل ہوا۔ وہ اشیاء کی بنیادی خصوصیت کو معلوم کرنے لگا۔ اور اشیاء کو ان کی صفات سے جدا کر کے دیکھنے لگا۔ اور اس کی یہ ساری ذہنی جدت مادی تخلیقات کے جلو میں ابھری ہیں۔

قوتِ متخیلہ کا اظہار دیومالائی ادب میں بکثرت ہوا ہے۔ اور اس زمانے کی

بت تراشی، نقاشی، مصوری، رقص و سرود سبھی میں ملتا ہے۔ اور دیو مالائی ادب اس زمانے کی چیز ہے جبکہ انسان تہذیب کی ابتدائی برکتیں حاصل کر چکا تھا۔ اسے علم ہندسہ، اقلیدس اور ماہ و سال کا شمار معلوم ہو چکا تھا۔ اور وہ اپنی ضرورت کی تمام چیزیں بنا پاتا تھا۔ اور اگر آپ اس طرح سراغ لگاتے جائیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ انسان کی تمام نفسیاتی پُرمائیگی اس کی مادی اور ذہنی تخلیقات کی رہینِ منت ہے۔ قوتِ سامعہ موجود تھی، لیکن نغمہ اس کے لئے بے معنی تھا۔ تا وقتیکہ اس نے ہندسے کا علم حاصل نہیں کیا۔ اور آواز میں نظم و ترتیب پیدا نہ کر سکا۔ ہمارے کچھ بزرگوں نے لکھا ہے کہ انسان نے موسیقی بید مجنوں کی سرگوشی سے سیکھی۔ یہ غلط ہے۔ موسیقی کا احساس انسانی محنت کی آہنگ سے بیدار ہوا۔ اور اس کی تربیت میں علم ہندسہ کو سب سے زیادہ دخل ہے۔

اسی طرح انسان کے تمام حواس جن میں احساسِ جمال بھی شامل ہے، اور وہ تمام ذہنی قوتیں جن کا تعلق ادراک اور تخیل سے ہے۔ اور وہ تمام انسانی جذبات جنہیں ہم اخوت، محبت، انسانی ہمدردی وغیرہ کے نام سے یاد کرتے ہیں انسان کی خود اپنی تخلیق ہے۔ جس طرح انسان کی مادی اور ذہنی تخلیقات کے امکانات لامحدود ہیں۔ اسی طرح اس کی نفسیات کا خزانہ بھی لامحدود ہے۔ وہ مسلسل ہزاروں سال کی تہذیبی اور تمدنی کوششوں میں مادی اور روحانی قدروں کی تخلیق سے اپنی نفسیات کو کھولتا جا رہا ہے۔ اور چونکہ اس کی تخلیقی محنت کا خزانہ نہ ختم ہونے والا زندگی کا ایک ابدی سبب ہے۔ اس لئے انسانی نفسیات کی پُرمائگی کی بھی کوئی منزل نہیں ہے۔ آپ ذرا خود سوچیں اگر انسان جماعتی جنسی زندگی اور جماعتی خاندان کی منزل سے نکل کر منفرد خاندان اور یک زوجگی کی منزل میں نہ آتا تو کیا یہ ممکن تھا کہ وہ کسی ایک عورت سے

ل لگاتا اور اپنی اولاد سے پیار کر سکتا۔ اگر وہ ریشم اور کمخواب نہ بناتا تو کیا اس کا احساس
اس نرم و نازک کھال کے احساس سے آگے بڑھ پاتا۔ اگر وہ پیتل کے تار نہ کھینچ سکتا
تو کیا وہ ستار کی موسیقی سے لذت آشنا ہو سکتا۔ اگر وہ رنگ سازی کا علم حاصل نہ
کرتا تو کیا رنگوں کی آمیزش کے لئے نگاہ پیدا کر سکتا۔ اگر وہ اپنے کو فطرت کے جبر و قہر
سے آزاد نہ کرتا تو کیا وہ کبھی بھی اس کے حسن سے لطف اندوز ہو سکتا۔

انسان اپنی نفسیات میں جو یہ عمق اور اپنے حواس و ہوش میں جو یہ نئی آگہی اور نئی
قوت پیدا کرتا ہے وہ سب اس کے عمل اور محنت کا اجر ہے۔ وہ اپنی نفسیات کو لکڑی
کے جالے کی طرح نہیں کھولتا بلکہ خارجی فطرت کے خلاف عمل کرنے کے طریق کار میں کھولتا
رہتا ہے۔ اور جس حد تک اسے اپنے عمل کے نتائج کا علم ہوتا جاتا ہے اس کا آرٹ
اس کو نئے عزائم سے آگاہ کرتا جاتا ہے۔ اس کے دل میں یہ یقین پیدا کرتا ہے کہ تو
ناممکن کو ممکن بنا سکتا ہے، تیرے دائرۂ عمل سے کائنات کی کوئی بھی شے باہر نہیں
ہے۔ تو اگر چاہے تو ستاروں کو اپنی پاپوش پر جڑ سکتا ہے۔ اور آفتاب کو انگیٹھی میں
تبدیل کر سکتا ہے۔ تو اگر قبائلی عصبیت سے نکل کر قومیت کے رشتے میں آ سکتا ہے
تو اس ساری دنیا کے انسانوں کو ایک خاندان میں بھی تبدیل کر سکتا ہے۔ یہ آرزو جو
حقیقت کی گود سے پھوٹتی ہے۔ انسانی محنت کے بے پایاں ذخیرے میں موجزن
ہوتی ہے اس وقت خواب بن جاتی ہے جبکہ اس کے قویٰ شل کر دئے جاتے
ہیں۔ اسے قانون اور شریعت سے ڈرایا جاتا ہے۔ اسے بندگی اور عاجزی کے
تصورات سے دھمکایا جاتا ہے۔ اس کی مادی تخلیقات کے آفتاب کو الٰہیات کے
بادل میں چھپایا جاتا ہے۔ لیکن جب وہ اس خواب سے بیدار ہوتا ہے اور خود اپنی

کے بتوں کو توڑتا ہے تو اس میں ایک نئی قوت اور توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس وقت اسے انسان کی کوئی بھی آرزو بے معنی نظر نہیں آتی کیونکہ انسان کی ایک فتح دوسری فتح کے لئے در کھولتی رہتی ہے۔

آج انسان کی وہ ساری آرزوئیں اور تمنائیں جو دیومالائی ادب سے لے کر دورِ حاضر کے ادب میں پیش کی گئی ہیں گنمارہی ہیں۔ کیونکہ دورِ حاضر کے انسان کے بازوؤں نے ان زنجیروں کو توڑ ڈالا ہے جو انہیں جکڑے ہوئے تھیں۔ آج وہ بینائی کو اتنی قوت پہنچا چکا ہے کہ لاکھوں میل دوری پر نادیدہ ستاروں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اور بجلی کی خوردبین سے ان اشیا کو دیکھ رہا ہے جنہیں کل تک شیشے کی خوردبین بھی دیکھنے سے عاجز تھی۔ اور اس کی عقل و دانش کا یہ حال ہے کہ وہ اب حیوانی اسبابِ زیست پر قابو پاکر آزاد انسانوں کی اقلیم میں قدم رکھ رہا ہے۔ آج اس کی مداخلت صرف فطرت کے بدلنے ہی میں نہیں ہے بلکہ اپنے سماج اور نفسیات کے بدلنے میں بھی ہے۔ فطرت کی دریافت جس طرح فطرت پر قابو حاصل کرنے میں مددگار ہوئی۔ اسی طرح سماجی زندگی کے قانون کی دریافت، انسانی نفسیات پر قابو پانے میں مددگار ہوئی ہے۔ اس آگہی اور ہوش و خرد کو ایشیا کے غلاموں میں پھیلانا اور بانٹنا فن کار کا پہلا کام ہے۔

زبان اور شعر کا رشتہ

ان دنوں سامراجی ملکوں کے بہت سے ناقدین اس بات پر خاص طور سے زور دے رہے ہیں کہ شاعری صرف زبان کے ایک مخصوص استعمال کا نام ہے۔ لفظ صرف پر زور دینے کے یہ معنی ہیں کہ شاعری شعور کا اظہار نہیں ہے۔ لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے۔ وہ اس سے اس کا جواز بھی ڈھونڈتے ہیں کہ زبان کا استعمال ایک انفرادی پسندیدگی پر مبنی ہے۔ زبان استعمال کرنے کے یہ معنی نہیں کہ اسے ہر شخص سمجھ بھی سکے اس قسم کے ناقدین اس قسم کی سعی کس لئے فرما رہے ہیں، وہ کوئی چھپی ڈھکی بات نہیں۔ وہ اس شعر سے برہم ہیں جو انسانی شعور کا ترجمان ہے، وہ اس زبان سے برہم ہیں جو اس شعور کو پھیلاتی ہے۔ اور اس طرح سرمایہ دارانہ نظام یا سامراجی نظام کی بیخ کنی میں مددگار ہو رہی ہے۔ بہرحال ان ناقدین کے بالکل برعکس ترقی پسند مفکرین کا یہ خیال ہے کہ شعر شعور کے اظہار کا ایک طریقہ کار ہے۔ لیکن اس کا اظہار

شعور کے اور دوسرے مظاہر سے اپنی صورت میں مختلف ہے۔ اس کی ایک مخصوص صورت ہے۔ اور اس مخصوص صورت کا تعلق زبان کے ایک مخصوص استعمال سے بھی ہو سکتا ہے۔

لیکن قبل اس کے کہ میں اپنے خیالات کی وضاحت کروں میں اس چیز کو پہلے پیش کرنا چاہتا ہوں کہ یہ بات اٹھی کیونکر، کہ شاعری صرف زبان کے ایک مخصوص استعمال کا نام ہے۔

وہ اس طرح سوچتے ہیں کہ ابتداءً انسان کے پاس شعور تھا لیکن وہ زبان سے بے گانہ تھا۔ پہلے وہ ادائے مطلب کے لئے اعضاء و جوارح کی حرکات سے کام لیتا۔ پھر اس نے زبان وضع کی۔ چنانچہ اس قسم کی قیاس آرائی سے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ زبان براہِ راست شعور کے اظہار کا نام نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ جب زبان براہِ راست شعور کا اظہار نہ ہو گی بلکہ کچھ اور چیز تو وہ اپنے سماجی عمل اور ہیئت دونوں سے آزاد ہو جائے گی۔ ان کی یہ ایک غلطی زبان کو براہِ راست شعور کا اظہار نہ سمجھنے کی ایک اور غلطی کی مرتکب ہوتی ہے۔ پہلی غلطی تو یہ ہے کہ وہ زبان کو شعور کے اظہار سے آزاد کرنا چاہتے ہیں۔ اور اس کا دوسرا شوشہ یہ ہے کہ وہ زبان کو تبادلہ خیال کا ذریعہ نہیں بلکہ انفرادی اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔ کیوں نہ ہو، اگر سامراجی نظام میں انفرادی آزادی سماجی آزادی سے علیحدہ اپنا مفہوم رکھ سکتی ہے تو پھر تو زبان کا انفرادی استعمال بھی سماجی اظہار سے الگ ہو کر اس نظام میں کچھ نہ کچھ تو معنی تو رکھتا ہی ہو گا۔ یہ دوسری بات ہے کہ آپ اسے سمجھ نہ سکیں۔ اور یہ واقعہ بھی ہے کہ اس قسم کے سماج دشمن خیالات ہی ہیں جو ملتے بھی ہیں۔ اگر آپ

شعروادب کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جس قدر کوشش سامراجی نظام میں (سرمایہ دارانہ نظام کا انحطاطی دور) زبان کو سماجی شعور کے لئے سے آزاد کرانے کی کی گئی ہے، اتنی کسی بھی زمانے میں نہیں کی گئی۔

رمزیہ شاعری تقریباً ہر دور میں رہی ہے۔ لیکن جو گھٹا ٹوپ تریت، رموز کا انفرادی مفہوم۔ واضح تصورات سے بچنے کی شعوری کوشش ہمیں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ملتی ہے وہ زمانہ ماقبل میں نظر نہیں آتی۔ سرمایہ دارانہ نظام کی وہ اسپرٹ جو کبھی اس بات کی مدعی تھی کہ شعر تو شعر موسیقی کو بھی حقیقت کے بارے میں، انسانی علم کی ترسیل کرنی چاہئے (دبی شتودن) اپنے انحطاطی دور میں اس حد تک قلابازی کھا جاتی ہے کہ حقیقت کے بارے میں انسانی علم (شعور) تو ایک طرف رہا زبانِ شعر مراسلے کی خدمت سے بھی آزاد کر دی جاتی ہے۔ کیا اس کایا پلٹ میں سرمایہ دارانہ نظام کا وہ اندرونی تضاد نہیں ہے جو اس کی رہا کردہ طاقتوں کے لئے زنجیر پا بن جاتا ہے؟ اگر ایک طرف سرمایہ دار طبقہ نئی مشین وضع کرتا ہے، مادی علوم کو فروغ دیتا ہے، بجلی کی طاقت سے انسانی قوت میں اضافہ کرتا ہے، سماجی طریق پیداوار کو جنم دیتا ہے، لاکھوں انسان ایک ساتھ مل کر پیداوار میں حصہ لیتے ہیں۔ جس سے ہر قسم کی پیداوار میں ہزاروں گنا اضافہ ہوتا ہے۔ بالفاظِ دیگر قوانینِ فطرت کا علم حاصل کر کے انسان کو فطرت کے جبر سے آزاد کرتا ہے تو دوسری طرف سماجی پیداوار پر سرمایہ دارانہ تصرف، استحصال اور منافع کے تغل چڑھا کر انسانوں کو سرمائے کا غلام بھی بنا دیتا ہے۔ اور یہ کوشش کرتا ہے کہ وہ اس غلامی سے آزاد نہ ہو سکیں۔ اور یہ کام وہ طبقہ اسی

وقت کر سکتا ہے جبکہ وہ حقیقت کو ناقابلِ فہم بنائے، انسانی کارناموں کی تردید کرے، انسان کو حیوانِ محض ثابت کرے اور ایک قسم کی گھٹاٹوپ تربیت پھیلائے۔ لیکن سرمایہ دار طبقے میں خود یہ صلاحیت کہاں کہ وہ اس کام کو کر سکے۔ وہ تو اپنا ہر ایک کام مزدوروں سے کرواتا ہے۔ خواہ وہ مزدور مِل اور فیکٹری کے ہوں یا الفاظ اور خیال کی اُجرت ڈھونڈنے والے مصنفین اور مفکرین۔ یہ صحیح ہے کہ بچارے فن کار کچھ شعوری طور سے سرمایہ دار طبقے کی یہ خدمت انجام نہیں دیتے۔ کیونکہ وہ غیر شعوری طور پر اپنے پیٹ کی خدمت کرتے ہیں۔ یعنی نہایت سادہ دلی اور سچائی کے ساتھ اپنے ان تاثرات، واردات قلبی اور جذباتی ردِ عمل کو پیش کرتے ہیں۔ جو سماجی رشتوں کے ٹکراؤ اور انسانی ارادوں کے تصادم سے پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ جس حد تک وہ حقیقت کی تلاش میں مادی علوم کو اپنا رہبر نہیں بناتے بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کے تاجرانِ فلسفہ کو اپنا ہادی بناتے ہیں۔ باوجود جذبات کی سچائی کے وہ غلط ہی راستے پر رہتے ہیں۔ رمزی شعرا کے ساتھ یہی حادثہ پیش آیا۔ ان کی جذباتی بغاوت سچی ہے لیکن شعور سے عاری ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شعری زبان شعور کے اظہار سے آزاد ہوگی تو اس کی قدریں آہنگ و نغمہ یا رمز و کنایہ کی تخلیق تک محدود رہیں گی۔ چنانچہ اگر آپ اس روشنی میں ان کی شاعری کا تجزیہ کریں، تو آپ اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ ان کی شاعری میں نغمہ ہے۔ لیکن روحِ نغمہ نہیں، تخیل ہے۔

لیکن حقیقت کے عکس سے بے نیاز ——— ایسی صورت میں اگر یہ بات کہی جائے کہ ان کی شاعری میں صرف زبان کا ایک مخصوص استعمال ہے اور شعور کا

اظہار نہیں ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ کیونکہ شعور نہ تو تخیل کا نام ہے اور نہ جذباتی ردِ عمل کا جس میں چیخ پکار۔ یعنہ کوئی سے لے کر وہم وقیاس اور کابوس بھی کچھ شامل ہے شعور اوراکِ حقیقت کا نام ہے۔ اور اس چیز کا تعلق انسان کے اس علم سے ہے جسے وہ اپنے عمل سے حاصل کرتا ہے۔

زبان ہو یا شعور یہ دونوں ہی سماجی زندگی کی پیداوار ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی اول و آخر نہیں ہے کیونکہ ہم ایک کو بغیر دوسرے کی مدد کے پہچان ہی نہیں سکتے۔ اگر اولیت ہے تو انسان کی اس محنت کو جس کی وجہ سے وہ انسان بنا۔

> زبان اتنی ہی قدیم ہے جتنا کہ شعور ہے۔۔۔۔۔زبان عملی شعور ہے۔ چونکہ اس کا وجود دوسروں کے لئے ہے، اس لئے وہ میرے لئے بھی اپنا وجود رکھتی ہے۔ زبان شعور کی طرح اس ضرورت سے پیدا ہوئی کہ دوسروں کے ساتھ تبادلۂ خیال کیا جائے۔۔۔۔۔ (کارل مارکس)

اور اگر یہ حقیقت ہے کہ زبان اور شعور لازم و ملزوم ہیں۔ دونوں اس ضرورت سے پیدا ہوئیں کہ دوسروں کے ساتھ تبادلۂ خیال کیا جائے تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ آپ شاعری کو صرف زبان کے ایک مخصوص استعمال کا نام دیں، اور اسے شعور کی ترجمانی سے آزاد سمجھیں۔ کیونکہ شاعری بھی شعور ہی کا ایک ذریعہ اظہار ہے۔ اور یہ بات آپ مان چکے ہیں کہ جب انسان کے خیالات منتشر تھے۔ یعنی جب اس کی قوتِ حافظہ اور قوتِ ادراک کمزور تھی تو اس کی زبان بھی گنجلک اور انتشار کے عالم میں تھی۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ انسان نے صحیح معنوں میں زبان یا قوتِ نطق اس وقت حاصل کی جب ایک طرف اس کے دھن اور گلے میں ایسی عضوی تبدیلیاں پیدا ہوئیں کہ وہ مختلف

قسم کی آوازوں کو ادا کر سکے۔ اور دوسری طرف اس کا ذہن حقیقت کا ادراک کرنے میں کامیاب ہو سکا۔ یعنی اس کے خیالات بندھنے لگے۔ اور قوتِ حافظہ اور قوتِ ادراک وجود میں آئیں۔ چنانچہ زبان کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ یہ "حقیقت کا فوری اظہار ہے۔" ایسی صورت میں کیا زبان کو کسی بھی صورت میں شعور سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ بات کچھ اسی زمانے میں نہیں کی گئی ہے۔ اس کا احساس قدیم دیومالاؤں میں بھی ہے۔ مصری دیومالا میں پتاہ یا نون (سورج دیوتا) دو صفتوں کا حامل تھا۔ ہو (حکم) اور سیا (خیال)، چنانچہ کائنات کو وجود میں لانے کے بارے میں اس طرح لکھا ہوا ہے کہ نون کے دل میں خیال آتے ہی فوراً زبان سے سرزد ہوتا۔
اس موقعہ پر ایک شعر علامہ اقبال کا بھی یاد آ رہا ہے ؎

ارتباطِ حرف و معنی؟ اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

بہرحال اس رشتے کی وضاحت کے بعد میں اس چیز کی طرف آنا چاہتا ہوں کہ یہ عملی شعور جس کا دوسرا نام زبان ہے کیونکر آگے بڑھا اور اس نے شاعری میں جو جلوے دکھائے ہیں وہ کیونکر شعور اور عملی شعور کی تاریخی سطح سے متعین ہوئے ہیں۔
یہ صحیح ہے کہ انسانی دماغ بالکل ایک حساس کیمرے کی طرح ہے۔ لیکن سوچنے کی بات ہے کہ وہ اس کیمرے کو لے کر بہت دنوں تک اس منزلِ حیات میں بھی گھومتا رہا جبکہ وہ اس کی تصویریں سمجھنے سے قاصر تھا۔ اس میں اشیا کو سمجھنے کی صلاحیت اس وقت پیدا ہوئی جبکہ وہ صدیوں کی مسلسل محنت کے بعد اشیاء کو بہ لحاظ نوع تقسیم کرنے لگا۔ یعنی ذہن کے تجریدی عمل کو وجود میں لایا۔ آم کوئی خاص آم نہیں بلکہ

بے شمار آموں کا ایک تصور بن گیا۔ کوئی خاص آم بھی آم ہے، اور آم سارے آموں کا ایک نام بھی ہے۔ چنانچہ اشیاء کا نام اس قسم کا کوئی سماجی معاہدہ نہیں ہے کہ بنچو، آج سے ہم اسے آم کہیں گے۔ بلکہ تجریدی طریقِ فکر کا ایک سمبل ہے۔ کسی بھی شے کا نام کافی دنوں تبادلہ خیال کرنے کے بعد ہی متعین ہوا ہوگا۔ اور اس کی کچھ نہ کچھ پچھلی تاریخ بھی رہی ہوگی۔ بلکہ اسی طرح جس طرح QUANTUM ایک نیا لفظ ہے۔ لیکن اس کی تاریخ پرانی ہے۔ دنیا کی تمام زبانوں میں بیشتر الفاظ اسی قسم کے ہیں۔ اور ایسے الفاظ بہت کم ہیں جن کی آواز براہِ راست مشارٌ الیہ کی طرف اشارہ کرتی ہو۔ مثلاً کھڑکھڑاہٹ، دمادم، پٹاپٹ وغیرہ۔ ایسی صورت میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ زبان تجرید کی طرف مائل رہتی ہے، خواہ وہ کتنی ہی قدیم کیوں نہ ہو۔ اسی خیال کو کچھ لوگوں نے اس طرح بھی پیش کیا ہے کہ انسان زبان ہی کے ذریعے خاص سے عام اور محسوس سے مجرد کی طرف آیا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ عام میں خاص اور مجرد میں محسوس نہیں رہتا۔ ستارہ وہ ایک ستارہ بھی ہے جو سرِ شام نظر آتا ہے اور وہ بے شمار ستارے بھی ہیں جو درمیانِ شب بکھر جاتے ہیں۔ گرمی ایک مجرد تصور بھی ہے اور محسوس بھی۔ لیکن کچھ الفاظ ایسے بھی ہیں جو خالصتاً مجرد ہیں۔ مثلاً کیوں، ضرورت وغیرہ۔

لیکن اس تجریدی رجحان کے باوجود ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ قدیم دور کی زبان اتنی مجرد نہ تھی جتنی کہ اس زمانے کی ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ اس وقت چونکہ پیداوار کی ٹیکنیکل سطح بلند نہ تھی اس لئے انسانی علم بھی زیادہ مجرد نہ تھا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ جب اس وقت کے شعراء اپنے شعور کی ترجمانی

کرتے تو ان کے خیالات زیادہ تر محسوس صورت ہی میں ہوتے ۔ ایمپیلس نفسیاتی کیفیتوں کو جسمانی تکلیف و راحت کی سطح پر پیش کرتا ہے اور ہراکلیٹس DIALECTICS کو ستیز کے تصور میں پیش کرتا ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ آرٹ کا یہی میڈیم ہے کہ مجرد کو محسوس اور عام کو خاص کے لباس میں پیش کیا جائے لیکن اس کے ساتھ یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیئے کہ آرٹ میں یہ خوبی ان کی اتنی غیر معمولی جگر پڑوہی سے پیدا نہیں ہوئی ہے جتنی کہ زبان کی تاریخی محدودہ کے باعث جس حد تک انہیں خارجی حقیقت کا علم کم تھا ، ان کی زبان بھی کم غیر مجرد تھی ۔ لیکن آج صورتِ حال مختلف ہے ۔ آج زبان کی سطح ، پیداوار کی تکنیک اور طبیعیاتی علوم کی سطح زیادہ بلند ہے ۔ آج آرٹ کے میڈیم کو بغیر کاوش اور التزام کے برتا نہیں جا سکتا ۔ اس زمانے میں شاعری جو ایک مشکل فن بن گیا ہے اس کا یہی سبب ہے کہ اظہارِ خیال کے مجرد طریقے اتنے عام ہیں کہ انہیں چھوڑ کر محسوس طریقہ اظہار کی طرف آنے میں دقت ہوتی ہے ۔ اور یہ بات قدیم زمانے میں نہ تھی ۔ کیونکہ ان کے سامنے صرف ایک ہی طریقۂ اظہار تھا ۔ ایسی صورت میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انسان کی قدیم زبان صرف شاعری کی زبان تھی ۔ اور آج بھی صنعتی اعتبار سے کم ترقی یافتہ ملکوں میں شاعری بہ نسبت نثر کے زیادہ رائج ہے ۔

لیکن جس زمانے سے مابعد الطبیعاتی فلسفہ جو ایک غلط شعور کا نام ہے مختلف راہوں سے ، انسانی ذہنوں پر مسلط کیا جانے لگا ۔ شاعر کے لئے بڑی دشواری پیش آئی ۔ کیونکہ مابعد الطبیعاتی فلسفے میں تجرید محسوس اور مخصوص کی نہیں ہوتی ۔ بلکہ ایک قسم کی منطقی قیاس آرائی سے پیدا ہوتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری اور

مابعدالطبیعات میں ہمیشہ تصادم رہا۔ شعر محسوسات کی طرف لے جاتا جو مابعد الطبیعات کی تردید کرتا۔ اور مابعد الطبیعات شعرا کو شعر کے میڈیم سے باہر کر دیتا۔ یہی سبب ہے کہ جب تک مابعد الطبیعات کا غلبہ رہا سچے فن کار شاعری کی حسیہ روایات ہی کو اصل شعر سمجھتے رہے اب جبکہ مادی علوم جن کی تجرید محسوس سے اور تعمیم مخصوص سے ہے۔ انسانی شعور پر غلبہ حاصل کر رہے ہیں۔ روایت پرست حضرات کچھ عجیب سی خلش محسوس کر رہے ہیں۔ انہیں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے شعر کے ذریعہ بالکل کوئی نئی بات کہی جا رہی ہو۔ لیکن مسئلہ صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ پرانی شعری زبان نئے شعور کے اظہار میں کسی قدر عاجز بھی ہے۔ کیونکہ نئی زبان صرف شعر کی زبان نہیں بلکہ نثر کی بھی زبان ہے۔ اگر زبان عملی شعور ہے تو اس میں نثر و نظم سب کی زبان شامل ہے۔ دورِ حاضر کے مکمل شعور اور آگہی کا اظہار اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک کہ الفاظ کے سارے خزانے کو ہاتھ نہ لگایا جائے۔ لیکن چونکہ شاعری کا لباس زیادہ مجرد زبان کو سنبھال نہیں سکتا ہے اس لئے کچھ شعرا شاعری کے مقصد ہی سے پہلو تہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ رومانوی عہد کے اس قسم کے تمام شعری نظریئے کہ شاعری کا تعلق اندرونی حقیقت سے اور سائنس کا تعلق خارجی حقیقت سے ہے۔ دراصل اسی قسم کے ردِ عمل کا نتیجہ ہے۔ یہ ردِ عمل شاعری کے لئے مضر ہے۔ لیکن ایک دوسرا ردِ عمل یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر کو اس کے مخصوص ذریعۂ اظہار یعنی مجرد کو محسوس اور عام کو خاص کے لباس میں پیش کرنے کے طریق کار سے آزاد کر دیا جائے۔ اور اس کا سارا تن بدن جو موسیقی کے سانچے میں ڈھلا ہے توڑ دیا جائے۔

شعر کو دورِ حاضر کے شعور کا ترجمان کہتے وقت ہمیں ان دونوں پہلوؤں کو سامنے

رکھنا چاہیئے۔ لیکن قبل اس کے کہ میں موسیقی کی طرف آؤں جو شعر کا تن بدن ہے، میں ابھی اسی چیز کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ شعر کو سائنسی آگہی کا ترجمان کیونکر ہونا چاہیئے۔ اگر شعر کے معنی جاننے کے ہیں خواہ وہ احساس و نغمہ ہی کے ذریعے کیوں نہ ہو تو شاعر دورِ حاضر کی سائنسی آگہی کی ترجمانی سے پہلوتہی نہیں کرسکتا ہے۔ شاعر GRAVITY اور DIALECTICS کے مفہوم کو کشش اور ستیز کے الفاظ سے ادا کرسکتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کرسکتا کہ وہ غلط بات کہے یا اپنے فن کو زندگی کے معمولی تجربات کی سطح تک محدود رکھے۔ صرف ظاہر کو دیکھے اور حقیقت سے غافل ہو۔ زمین گھومتی ہے لیکن اس کی گردش کو نہ تو کوئی دیکھتا ہے اور نہ محسوس کرتا ہے۔ بلکہ اس کے برعکس سورج ہی طواف کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لازمی طور سے حقیقت وہ نہیں ہے جیسے ہماری نگاہ دیکھتی ہے کبھی کبھی سماجی زندگی بظاہر بڑی گھٹی گھٹی اور رکی تھمی ہوئی محسوس ہوتی ہے، لیکن حقیقت اس سے مختلف ہوتی ہے۔ نئے کی پرانے سے جدوجہد ہوتی رہتی ہے اس حرکت کو محسوس کرنا فن کار کا اصلی کام ہے، اور یہ بصیرت انسان ہمیشہ اپنے ہی تجربے سے حاصل نہیں کرتا ہے، بلکہ علم کے ذریعے بھی جو دوسروں کے تجربوں کا نچوڑ ہوتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ انسان کے اپنے تجربے ہوتے ہیں لیکن وہ گونگے اور بہرے ہوتے ہیں۔ ان میں سامعہ اور گویائی اسی وقت پیدا ہوتی ہے جبکہ علم کی شمع خود اس کے تجربات کی پہنائیوں کو منور کردیتی ہے۔ گورکی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب میں بالزاک کے ناول پڑھنے لگا تو مجھے بہت سے ان مانوس چہروں میں جان دکھائی پڑی جو اس وقت سے پہلے میرے لئے مردہ تھے۔ یہ ساری روشنی جسے آپ مادی علوم یا انسانی تجربوں کی تعمیم سے حاصل کرتے ہیں، ابتداءً

انسانی حواس ہی کے مرہونِ منت ہیں۔ انسانی حواس انسانی علوم کے بنیادی ذرائع ہیں۔ یہ مادی علوم اتنے مجرد نہیں ہیں جتنا کہ سوچا جاتا ہے۔ تو غرض یہ ہے کہ اپنی ہی آنکھ سے دیکھنا اور بینائی کم ہونے کی صورت میں عینک نہ خریدنا آرٹ کی خدمت نہیں بلکہ موت ہے۔ جس طرح بچے کی تعلیم و تربیت صرف تجرباتی علم ہی نہیں بلکہ کتابوں کے ذریعے یعنی نظریاتی تعلیم سے بھی ہوتی ہے۔ اسی طرح انسان اس روئے زمین پر سیکھتا ہے، عمل نظریئے کا سبب بنتا ہے۔ نظریہ عمل کو متاثر کرتا ہے۔ اور یہ سارا کام انسان زبان ہی کے ذریعے انجام دیتا ہے جس کا دوسرا نام عملی شعور ہے۔ اس عملی شعور میں شاعری کی زبان بھی شامل ہے۔ اور اگر شاعری کی زبان عملی شعور ہے سماجی پیداوار ہے، تبادلہ خیال اور تعلیم کا ذریعہ ہے۔ عمل کا محرک ہے تو یہ کیونکر ہوا کہ حالی نے لاکھوں ٹن الفاظ کے انبار کو غزل کا ناپاک دفتر کہہ کر ٹال دیا۔ آخر ان اشعار میں بھی تو کچھ نہ کچھ معنی و مطلب کچھ صوت و نغمہ کی دلکشی اور ردیف قافیے کا مزہ تو رہا ہی ہوگا ؎

کیا مبارک ہے مرادشتِ جنوں اے ناسخ
بیضۂ بوم بھی ٹوٹے تو ہما پیدا ہو

کیا حالی کا یہ مقدس غصہ اس بات سے نہ تھا کہ اس شعر میں بیضۂ بوم کا چھلکا ہی چھلکا ہے اور بیضہ نہیں، اور اگر ایسا ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ شاعری زبان کے صرف ایک مخصوص استعمال کا نام نہیں ہے خواہ وہ استعمالِ زبان صوتی اعتبار سے تال سُر سے کتنا ہی ہمکنار کیوں نہ ہو۔ شاعری کچھ اور ہونے سے پہلے انسانی شعور کا ایک مظہر ہے جو تبادلۂ خیال اور عمل کی ضرورت سے جنم لیتا ہے۔ جہاں تک ترسیلِ خیالات کا

تعلق ہے اسے تو بہت سے لوگ مانتے ہیں لیکن اس پر اتفاق کیونکر ہو کہ جو کچھ شعر میں کہا گیا ہے وہ واقعی شعور ہے بھی کہ نہیں ؎

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لَاۤ اِلٰہَ اِلّاَ اللہ

اگر پہلے شعر میں ہوش و حواس کو معطل کر کے ایک ایسے فلسفے کو اپنایا گیا ہے جس کا تعلق گیان سے ہے تو دوسرے شعر میں شاعر خرد سے بھاگ کر زمان و مکان کے وجود ہی سے انکار کر دیتا ہے۔ لیکن انسانی تجربہ اور اس تجربے کی بنیاد پر قائم شدہ علم یہ بتاتا ہے کہ نہ تو عالم حلقۂ دامِ خیال ہے اور نہ ایسا ہی ہے کہ زمان و مکان نہ ہو اور صرف لَاۤ اِلٰہَ اِلّاَ اللہ ہو۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ انسانی شعور کی ترجمانی وہی خیال کر سکتا ہے جو حسیہ ہو اور جس کی مطابقت خارجی حقیقت سے ہو سکے۔ اور وہ خیال ترجمانی نہیں کر سکتا جو ماورائے حس ہو یعنی مابعد الطبیعاتی ہو جس کی مطابقت خارجی حقیقت سے نہ ہو سکے۔ شعور صحیح ہے یا غلط اس کا فیصلہ انسان کے عملی تجربے ہی سے ہو سکتا ہے۔ جھوٹ اور سچ کی یہ پرکھ جسے انسان اپنے عملی تجربے سے کرتا ہے، سماجی ترقی کی ٹیکنیکل سطح سے آزاد نہیں ہے۔ اگر حقیقت کو دریافت کرنے کے مادی وسائل نہ ہوں تو جھوٹا شعور ہی سچا شعور معلوم ہوتا رہتا ہے۔ ارسطو کے لئے زمین ساکت اور غلامی فطری تھی۔ کیونکہ وہ جس سماج میں رہ رہا تھا، اس کے پاس زمین کی

گردش کو صحیح ثابت کرنے کے مادی وسائل نہ تھے۔ یہی سبب ہے کہ ارسطو کے بعد ARIN STARCHAS کی یہ دریافت کہ زمین گھومتی ہے اس وقت تک درخور اعتنا نہ ہو سکی جب تک انسان نے اس کے ثابت کرنے کے لئے مادی وسائل پیدا نہ کرلئے، اور اس طبقے کے خلاف جد و جہد نہ کی جو اسے اپنے طبقاتی مفاد کے ماتحت ماننے سے انکار کرتا تھا۔ اور غلامی کی ریت اس وقت تک فطری بنی رہی جب تک کہ انسان نے اس نظام کو ختم کرکے ایک بہتر نظام کو جنم نہیں دیا۔ اس سے پتہ چلا کہ جھوٹا شعور ہوا سے وجود میں نہیں آتا۔ اس کا تعلق بھی انسان کے گرد و پیش کی دنیا اور زندگی ہی سے ہوتا ہے۔ لیکن وہ شعور حقیقت کا عکس نہیں بلکہ اس کی کسی ظاہری صورت کا پرتو ہوتا ہے جسے حقیقت سمجھ لیا جاتا ہے۔ اب اس چیز کو سامنے رکھ کر اس پہ غور کیجئے کہ ایسا کیوں ہے کہ کچھ لوگ باوجود اس بات کے کہ زمین کی گردش کو محسوس نہیں کرتے یہ مانتے ہیں کہ زمین گھومتی ہے، لیکن یہ ماننے کے لئے تیار نہیں ہیں کہ طبقاتی سماج غیر فطری ہے۔ امیری اور غریبی کا فرق ازلی اور ابدی نہیں ہے۔ حالانکہ وہ یہ دیکھتے ہیں کہ ایک ملک میں غیر طبقاتی سماج قائم ہو چکا ہے جہاں مفلسی، قحط اور بیروزگاری جنم نہیں لیتی۔ اس کا ایک ہی جواب ہے وہ یہ کہ اب زمین کی گردش ماننے میں اس طبقے کا کوئی مالی نقصان نہیں رہا ہے اور طبقاتی امتیازات کے مٹا دینے میں وہ اس خطرے کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ لیکن یہ نہ بھولئے کہ ایک زمانہ ایسا بھی تھا جبکہ زمین کی گردش مان لینے میں اتنی ہی شدید رکاوٹ تھی جتنی کہ آج اس بات کے مان لینے میں ہے کہ انسان بغیر طبقات کے بھی زندگی بسر کر سکتا ہے۔ وہ زمانہ نہ صرف ANS TAR CHAS بلکہ گلیلیو کا بھی رہا ہے۔

لیکن یہ ضروری نہیں کہ جھوٹے شعور یا رجعت پسند خیال سے وہی لوگ چمٹے رہیں جو صحیح شعور کے عام ہونے میں اپنا مالی نقصان دیکھتے ہیں۔ اس سے وہ لوگ بھی چمٹے رہتے ہیں جن کا کوئی خاص مالی فائدہ نہیں ہوتا۔ اور وہ صرف برسرِاقتدار طبقے کے جھوٹے شعور کی تعلیم پاتے رہنے کے سبب چمٹے رہتے ہیں۔ شعر طبقاتی جانبداری یعنی ترقی اور رجعت کی جانبداری، سچے اور جھوٹے شعور کی جانبداری میں انہی راستوں سے قدم رکھتا ہے۔ اس قسم کی جانبداریاں شعروادب سے اس وقت تک ختم نہ ہوں گی جب تک انسان طبقات میں بٹا رہے گا۔ حاکم و محکوم کے رشتوں میں بٹا ہوگا۔ یوں تو طبقاتی سماج کا سارا ہی ادب طبقاتی جانبداری کا کسی نہ کسی صورت میں حامل رہا ہے۔ لیکن جس قسم کی شدت پسند اور واضح جانبداری ہم آج ادب میں دیکھتے ہیں ویسی پہلے اس وقت کے لوگوں کو نظر نہ آتی۔ آخر اس کا کیا سبب ہے؟ جواب یہ ہے کہ پچھلے طبقاتی سماج میں ایک طبقہ دوسرے طبقے کے خلاف اقتدار حاصل کرنے کی جنگ تو کرتا، لیکن نہ تو وہ استحصال کو ختم کرنے کا مدعی ہوتا اور نہ غیر طبقاتی سماج قائم کرنے کا۔ اور نہ یہ چیز اس وقت کی مادی ٹیکنیکل سطح کو دیکھتے ہوئے ممکن ہی تھی۔ لیکن سرمایہ دارانہ نظام میں یہ جنگ مختلف ہے۔ یہ طبقاتی سماج کی بنیاد اور اس کے تمام تضاد کے خلاف لڑائی ہے۔ اور اس تضاد میں محنت و سرمایہ حاکم و محکومیت کے ساتھ ساتھ عمل اور نظریہ طبیعات اور مابعدالطبیعات سب کا تضاد شامل ہے۔ اور یوں تو یہ سارے تضاد متصادم ہیں غلامی کے عہد سے۔ لیکن سرمایہ دارانہ نظام سے پہلے وہ اتنے پختہ نہیں تھے کہ وہ اتنی متشدد صورت اختیار کریں اور سمجھوتے کی تمام صورتوں کو آزمانے کے بعد مکمل نفی کی صورت میں آجائیں۔ پہلے اکثر ایک ہی مفکر طبیعاتی علم اور مابعدالطبیعاتی فلسفے دونوں کا ہی ماہر ہوتا

اور وہ ان میں سمجھوتہ پیدا کرنے کی کوشش کرتا۔ چنانچہ اگر اسی نسبت سے ہم دیکھیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ بچے اور چھوٹے شعور کی ملی جلی صورت پہلے بہت زیادہ رائج تھی، اور اس قسم کا گہرا تضاد پرانے وقت کے شعرا کے یہاں متکلمین سے زیادہ ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ آرٹ کا ذریعہ شاعر کو مجبور کرتا تھا۔ تجربات اور محسوسات کو پیش کرنے کے لئے، اور فلسفی اس سے آزاد رہتا۔ اس طرح شاعر کو مابعد الطبیعات کی تردید کا موقع ملتا جس سے فلسفی محروم رہتا۔ اور یہ مظہر یورپ میں انیسویں صدی کے حقیقت نگار ناول نگاروں کے یہاں زیادہ دیکھنے میں آتا ہے۔ ایک ہی شخص کی تحریر میں یہ تضاد اس بات کو ثابت نہیں کرتا کہ شاعر یا ناول نگار کو انسانی شعور کا مبلغ نہ ہونا چاہئے۔ بلکہ اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ آرٹ چھوٹے شعور کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ہو پاتا ہے۔ اور یہ بات ہر اس شعور کے حق میں صحیح ہے۔ جس کی مطابقت خارجی حقیقت سے نہ ہو سکے۔ چنانچہ شاعری میں جو گبر و مسلمان کا چلن بگڑا ہے۔ اس کا سبب بھی یہی تضاد تھا جو زندگی اور مابعد الطبیعات کے درمیان رہا ہے ؎

فریبِ حسن سے گبر و مسلماں کا چلن بگڑا
خدا کی یاد بھولا شیخ، بت سے برہمن بگڑا

یہاں شاعر نے لفظ فریب سے اپنے ایمان کو بچا لیا ہے۔ بہرحال اگر شاعر اپنے فن کو صرف اپنے ہی تجربات اور محسوسات تک محدود کر لے تو وہ انسانی شعور کی اونچی سطح کو پیش نہیں کر پائے گا۔ اس یتیم الخیالی کا مظاہرہ اس قسم کے غزل گو شعرا کے کلام میں زیادہ ہوتا ہے جو شعر بر سبیلِ عادت کہا کرتے ہیں، لیکن اگر اس کے

مقابل آپ علامہ اقبالؔ کی شاعری کو دیکھیں تو ایک واضح فرق نظر آتا ہے۔ وہ اپنے وقت کے شعور کی کشمکش کو ایک بلند تر معیار پر پیش کرتے ہیں۔ گو یہ بات دوسری ہے کہ وہ آرٹ اور مابعد الطبیعات کے ٹکراؤ میں صحیح نتائج اخذ نہیں کر سکے۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ اس کے اس قسم کے شعر کی ذہنی سطح یقیناً بلند ہے ؎

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

اب سوال یہ ہے کہ اگر شعر کی ذہنی سطح بلند ہو جائے تو کیا اس کا امکان نہیں ہے کہ وہ سائنس کی جگہ لے لے۔ اس سلسلے میں یہ کہنا ہے کہ یہ خطرہ بے بنیاد ہے کیونکہ سائنسدان بالعموم فطرت اور انسان کے رشتوں کے مجرد تصورات کو پیش کرتے ہیں نہ کہ براہ راست محسوس اور مرئی رشتوں کو، حالانکہ یہ دوسری بات ہے کہ وہ مجرد تصورات بھی محسوس اور مرئی رشتوں ہی سے اخذ کئے جاتے ہیں۔ سائنسدان لمحاتِ زندگی کے کمیاتی تسلسل کو پیش کر سکتے ہیں لیکن اس کی کیفیت کو قلم بند نہیں کر سکتے ہیں تاوقتیکہ وہ ادب کا سہارا نہ لیں۔ شاعری میں زمان و مکان کا تصور، گردشِ روز و شب، خزاں و بہار کے تغیرات، نشیب و فراز، یمین و یسار سے ہوتا ہے نہ کہ روشنی کے نادیدہ سفر اور اس سفر کے خطِ مستقیم سے۔ لیکن اگر یہی چیزیں جو شاعر کے خونِ جگر سے اپنی زندگی مستعار لیتی ہیں حقیقت سے دور جا پڑیں یا ان کے منافی ہو جائیں تو شاعری روحِ شعریت سے عاری ہو جاتی ہے۔ شاعری کا جسم احساس سے پیدا ہوتا ہے

لیکن اس میں روحِ ادراکِ حقیقت سے آتی ہے۔ اور اس ادراکِ حقیقت میں سب سے بڑا ادراک یہ ہے کہ انسان ایک بے معنی نقطہ ہے۔ اگر اسے فطرت کے خلاف مسلسل جدوجہد کے طریق کار میں دکھایا نہ جائے، اور وہ جدوجہد سنگ وخشت توڑنے کی ہی ہے انسانی شعور، انسان کے بازوؤں کی توانائی سے پیدا ہوا ہے نہ کہ خیالِ محض سے۔ ایسی صورت میں یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ انسان کا پہلا شعر نغمۂ محنت ہے، جس کا نغمہ مستعار تھا۔ متحرک بازوؤں کے آہنگ اور طریقِ محنت میں تنفس کے اتار چڑھاؤ سے، اور اس نغمے کا کام یہ تھا کہ وہ محنت کو خوشگوار کر کے مزید محنت کی تخلیق کا سبب بنے۔ اس نغمے کا معنوی متن بھی اسی چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس چیز کو آپ دوسرے لفظوں میں یوں ادا کر سکتے ہیں کہ انسان کا ابتدائی شعور ایک نغمے کی صورت میں پھوٹا۔ شعر کی یہ خاصیت ہمیں اس کی موسیقیت کی طرف بھی متوجہ کرتی ہے۔ کیونکہ شعر کا اظہار ہمیشہ آہنگ کے ذریعے ہوا ہے۔ ابتدا میں نہ تو موسیقی شعر سے جدا تھی اور نہ رقص سے موسیقی کی جدائی شعر سے بہت بعد کے زمانے کی ہے۔ بالخصوص اس وقت کی جبکہ ہندسے کا تجریدی علم حاصل ہوا۔ بہرحال یہ تو ضمنی بات ہوئی، ہمیں اس وقت اس بات پر سوچنا ہے کہ شاعری موسیقی کا لباس اصواتِ محض کے ذریعے نہیں بلکہ بامعنی الفاظ کے ذریعے اختیار کرتی ہے۔ ایسی صورت میں کسی بھی شعر میں ہمیں لفظوں کے معنوی اور صوتی دونوں پہلوؤں پر غور کرنا ہوگا۔ نہ کہ اس کے صرف کسی ایک پہلو پر۔

میں پہلے معنوی پہلو کو لے رہا ہوں۔ یہ بات شروع میں بتائی جا چکی ہے کہ قدیم سوسائٹی میں زبان شعور کی محدود ترقی کے باعث تجرید کی طرف کم اور صورت آفرینی

کی طرف زیادہ مائل تھی۔ اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ دیوتا کا لفظ جتنا آج مجرد اور جذباتی تحریک سے آزاد ہے اتنا اپنی ابتدائی صورت میں نہ تھا۔ اس وقت لفظ دیوتا ایک زندہ وجود کو ذہن میں لاتا۔ اس طرح امر، لافانی، امرت یا چشمۂ حیوان کا تصور اس وقت اتنا مجرد اور غیر جذباتی نہ تھا جتنا کہ آج ہے۔ اس وقت لفظ اَمر کے آتے ہی دیوتا کی لافانی زندگی سامنے آتی۔ اور امرت کا لفظ سُنتے ہی زبان چٹپٹانے لگتی۔ لیکن یہ بات اس وقت کے تمام الفاظ کے حق میں صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ اس وقت سے جب سے کہ انسان واقعات کے تسلسل اور اسباب دریافت کرنے لگا اس نے ایسے الفاظ بھی وضع کئے جو خالصتاً مجرد تھے۔ مثلاً نتیجہ، سبب وغیرہ۔ اس قسم کے مجرد الفاظ کسی شئے کی صورت کو ذہن میں نہیں لاتے بلکہ طریقِ فکر کو متحرک کرتے ہیں۔ بہرحال دونوں ہی صورتوں میں الفاظ ذہنی قویٰ کو متحرک کرتے ہیں بشرطیکہ وہ بامعنی جملے میں ہوں۔ تناولہ خیال اسی لئے وجود میں آیا کہ الفاظ آپ کو متحرک کرتے ہیں۔ چنانچہ کسی شخص کو قادر الکلام اسی وقت تک نہیں سمجھا جاتا جبکہ وہ نہ صرف اپنی بات دوسروں تک پہنچادے بلکہ اتنا متحرک نہ کردے کہ وہ اس خیال کے مطابق عمل کرنے پر مجبور ہوجائیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ زبان کا صرف حسیّہ ہونا کافی نہیں۔ بلکہ حسیّہ عمل میں تبدیل ہوجانا ضروری ہے۔ اسی خیال کے ماتحت زبان کو عملی شعور بھی کہا گیا ہے۔ زبان اس خدمت کو ادراک اور جذباتی تحریک دونوں ہی طریقِ کار سے انجام دیتی ہے۔ موثر زبان وہی ہے جو ان دونوں پہلوؤں کو بدرجہ اتم اپنے دامن میں رکھتی ہو۔ لیکن ایسا کیوں ہے کہ زبان کی یہ خوبی شعر و ادب ہی کے لئے وقف کردی گئی۔ اور طبیعیاتی علوم کی زبان میں جذباتی تحریک سے بچنے کی کوشش کی گئی۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جذباتی تحریک کسی

مسئلے کو خالص ذہنی نوعیت سے سمجھنے بجھنے میں حائل ہوتی ہے۔ سائنسدان اسی لئے زبان
کے استعمال میں ادراک پر زیادہ زور دیتا ہے، اور جذباتی تحریک سے بچنے کی کوشش
کرتا ہے۔ شاعر اور سائنسدان کی زبان کا یہ فرق مطلق نہیں بلکہ اضافی ہے۔

لیکن یہ فرق جو آج دیکھنے میں آتا
ہے وہ اس وقت کے سماج میں نہ تھا جبکہ انسان کی قوتِ مدرکہ کم تربیت یافتہ، اس کے
سماج کی ٹیکنیکل سطح کم ترقی یافتہ اور اسے فطرت کے قوانین کا کم علم تھا۔ اس وقت
شاعری کا سحر بھی تھا اور سائنس بھی۔ اور ان دونوں کا ایک ہی مقصد تھا کہ انسان کو
نفسیاتی طور سے فطرت کی مقاومت کے لئے آمادہ کیا جائے اور یہ یقین پیدا کیا جائے
کہ ایسا ہو رہا ہے تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ کام کر سکے۔ اس وقت کے سماج کی مادی
ٹیکنیکل سطح اس بات کی مقتضی تھی کہ شعر میں داخلی تاثر، جذباتی تحریک اور سحر آفریں
کیفیات پیدا کی جائیں۔ چنانچہ اس زمانے کی شاعری میں جو نغماتی کیفیت ہے وہ اسی
ضرورت سے ہم آہنگ ہے۔ وہ سحر کے تاثر کو گہرا کرنے میں مدد پہنچاتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ جو داخلی اثر آفرینی ساری محفل کو بے خود کر دینے والی کیفیت
قدیم شاعری میں ہے وہ اس دور میں کیوں کم نظر آتی ہے۔ اس کا سبب یہ نہیں کہ
موسیقی قدیم شاعری میں زیادہ تھی اور آج کم ہے بلکہ یہ ہے کہ اس وقت شاعری کی
قدریں ایک قسم کے MAKE BELIEF خود ساختہ فریب پیدا کرنے کی ضرورت
سے متعین ہوتی تھیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ جب تک انسان طبقات میں تقسیم نہیں
ہوا تھا اس کی ایگو انفرادی نہیں بلکہ جماعتی تھی۔ کیونکہ فرد کا تصور ابھرا ہی نہیں تھا۔
شاعر کی ذات تنہا نہیں بلکہ پورے قبیلے یا جرگے کا جزو ہوتی۔ شاعری کسی ایک شخص

Scanned by CamScanner

کے واردات قلب کی نہیں بلکہ ساری قوم قبیلے کی ہوتی۔ شاعری کی یہی قدریں بہت دنوں تک طبقاتی سماج قائم ہونے کے بعد بھی باقی رہی ہیں۔ اسی زمانے میں جبکہ ذہنی فریب کا سحر ٹوٹنے لگا، اور انسان مستقبل کے یقین کے لئے دیوتاؤں کی بشارت کا سہارا لینے لگا تو شاعری سحر کاری سے نکل کر الہام کی قدروں کی طرف جھکنے لگی۔ اور شاعر بشارت اسی وقت دے سکتا تھا جبکہ وہ بے خود یا بے ہوش ہو جائے کیونکہ دیوتا سے مراسلہ عالم بیداری میں ناممکن تھا (یہاں اس بات کو ذہن میں رکھنے گا کہ اس کا یہ یقین کامل تھا کہ دیوتا اور مردہ انسانوں کی روحیں اسی طرح زندہ رہتی ہیں جس طرح انسان زندہ ہیں) الہامی واردات قلبی یا جنون کی جو قدریں شعری بصیرت میں بہت دنوں تک جگہ بنائے رہیں۔ اور جس کی طرف افلاطون نے خاص طور سے زور دیا ہے اس کا سبب یہی روایت تھی۔ چونکہ اس قسم کی شاعری یونان میں بہت پروان چڑھی۔ اس لئے یہ بتانا بے محل نہ ہوگا کہ یونانی زبان میں MANIKE پیغمبر یا دیوتاؤں کا پیغام لانے والا MANIA یعنی بے ہوشی سے بنا ہے کیا شاعری کی یہ ساری قدریں اس حدود سے متعین نہیں ہوئی تھیں، کہ انسان اپنے خارجی ماحول کے بدلنے میں زیادہ صاحب اقتدار نہ تھا۔ اور اس وقت پیداواری عمل کو تیز کرنے کا بجز اس کے اور کوئی ذریعہ نہ تھا کہ یا تو وہ یہ فریب پیدا کرے کہ ایسا ہو رہا ہے، یا پھر دیوتاؤں سے یہ بشارت حاصل کرے کہ ایسا ہوگا۔

اگر آج انسان اپنی محنت کے کارناموں، سائنس کی برکات سے فریب اور بشارت دونوں ہی سے آزاد ہو کر مستقبل کا ایک بہتر تعین پیدا کر سکتا ہے تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ شاعری اس نئے یقین سے کیوں ہم آہنگ نہ ہو۔ لیکن اس صورت

میں اسے جذباتی تحریک کے ساتھ ساتھ ادراک کے طریق کار سے بھی گزرنا ہوگا۔
شاعری کے اس نئے موڑ کو بہت سے لوگ سمجھ نہیں پاتے ہیں۔ کچھ لوگ اس کے لباس
سے متاثر ہو کر حقیقت کے بارے میں صرف جذباتی ردِ عمل پر زور دیتے ہیں تو کچھ
لوگ ادراکِ حقیقت کی کوشش میں جذبے موسیقی کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اگر اس موقعے پر ہم
اس چیز کو اپنے سامنے رکھیں کہ انسان خارجی فطرت کے بدلنے کے طریق کار میں خود
اپنی فطرت کو بھی بدلتا رہتا ہے، تو یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ اپنے کو بدلنے کے
معنی نئے ماحول اور نئی قدروں سے ہم آہنگ کرنے کے بھی ہیں۔ شاعری خارجی
فطرت کو بدلنے کی محرک بننے کے ساتھ ساتھ
داخلی تبدیلی کی بھی محرک بنتی ہے، اور یہ کام اسی وقت ہو سکتا ہے جبکہ آپ انسان
کی پوری نفسیات کو متاثر کریں۔ جس میں عقل اور انسانی جذبات دونوں ہی شامل
ہیں۔ میں نے انسانی جذبے کا لفظ خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔ انسانی جذبہ سماجی
زندگی کی پیداوار اور انسان کی تخلیق ہے۔ فن کا کام انسانی شعور کے ساتھ ساتھ انسانی
جذبے کو متحرک کرنا ہے نہ کہ حیوانی جذبے اور جبلت کو جس کے خلاف آرٹ اسی طرح
جدوجہد کرتا رہا ہے جس طرح سائنس خارجی فطرت کے جبر کے خلاف جدوجہد کرتی رہتی
ہے۔ ادب کی اس جذباتی قدر کا نام (HUMANISM) یا انسان دوستی ہے جو
اس دور میں اشتراکی انسان دوستی کے نام سے مشہور ہے۔ یہ انسان دوستی طبقاتی نظام
میں مجاہدانہ جذبہ اختیار کرنے کے لئے مجبور ہے۔ کیونکہ استحصالی طبقہ ہمیشہ سے جبلت اور
حیوانی جذبات کو ہوا دیتا رہا ہے۔ شعر میں موسیقی یا لیریزم LYRCISM اسی انسانی
جذبے کے راہ سے پیدا ہوتی ہے۔ جو الفاظ کے آہنگ اور وزن سے مل کر نہایت موثر

ہو جاتی ہے۔

اس مباحثے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر شاعری کا لباس انسانی جذبہ موسیقی اور آہنگ ہے تو الفاظ کے انتخاب میں صرف معنویت ہی کو دخل نہیں بلکہ جذباتی تحریک اور صوتی آہنگ کو بھی دخل ہے۔ لیکن الفاظ کے انتخاب میں معنویت کو صوتیات پر اولیت اسی طرح ہے جس طرح درجِ شعر یعنی شعور کو شعر کی صورت پر ہے۔ اور اگر اولیت شعر میں شعور اور انتخابِ الفاظ میں معنویت کو ہے تو پھر تو بڑا شاعر وہی ہو سکتا ہے جو شاعری کسی بھی قوم کی مکمل زبان میں کرتا ہو۔ کھیت کھلیان سے لے کر ایٹم بم کی فیکٹری تک کی زبان استعمال کرے۔ کیونکہ اس کے بغیر وہ کسی بھی قوم کے مکمل شعور کا ترجمان نہیں بن سکتا ہے۔ ایٹم بم، کدال، پھاوڑا، توپ، بندوق کو شعری لغت سے گرا دینے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ہاں ان کیلئے مناسب موقع محل تلاش کرنا یقیناً ضروری ہے۔ شیکسپیئر، شاعر، بیکن سائنسدان سے کم پڑھا لکھا تھا۔ لیکن جتنے مختلف النوع الفاظ شیکسپیئر کے ایک ڈرامے میں ہیں بیکن کی ساری تصنیفات میں نہیں۔

تخیّل کی دُنیا اور حقیقت

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری تھی جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

یہاں شاعر اپنے خیالات اور جذبات کی ترسیل کے لیئے ایک حکایت وضع کرتا ہے جسے ایسے تجربات میں ملبوس کرتا ہے جو مجرد نہیں بلکہ حسّیہ ہیں جو تعمیم یافتہ نہیں بلکہ مخصوص ہیں۔ اور شاعر ان خیالات کو ذہن میں لانے کے بعد نہیں بلکہ سوچنے کے طریق کار میں انجام دیتا ہے۔ اسی طریقِ فکر یعنی حسّیہ تصویروں کے ذریعے سوچنے کا نام ہی شاعرانہ تخیّل ہے۔ افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اردو فنِ نقد میں شاعرانہ تخیّل کے صحیح مفہوم کو متعین کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ یہ شاعرانہ تخیّل جو حسّیہ تصویروں کے ذریعے سوچتی ہے، جو روشن اور محسوس نقوش کو ذہن میں ابھارتی ہے، جو ادراک اور جذبات کے ملے جلے سانچے کو بیدار کرتی ہے، انگریزی زبان میں (IMAGINATION)

اور اردو زبان میں بالعموم قوتِ متخیلہ کے لفظ سے یاد کی جاتی ہے۔ انگریزی زبان میں یہ لفظ image سے بنایا گیا ہے۔ جس کے معنی ذہنی تصویر کے ہیں۔ چنانچہ ہماری زبان میں تخیل کا لفظ صحیح طور پر اس مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن چونکہ ہمارے ادب کے انحطاطی دور میں تخیل کو صرف خیال آفرینی کے مترادف سمجھ لیا گیا اسلئے اسکا حیاتی روپ ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ آج جبکہ ہم تخیل کو صحیح مفہوم سے آشنا کرنا چاہتے ہیں، اس کی ضرورت باقی رہتی ہے کہ اسے اس کے عام تصور سے ممتاز کرنے کے لئے ——— شاعرانہ تخیل کا نام دیں۔

یہ شاعرانہ تخیل جس کے بغیر نہ صرف شاعری بلکہ کسی قسم کے بھی آرٹ کو ذہن میں لایا نہیں جا سکتا۔ اساطیری ادب کے دور سے شاعری میں کارفرما رہی ہے۔ یہ چیز اس وقت شاعری کا ذریعہ اظہار اس لئے بنی کہ اس ابتدائی دور میں انسانی فکر کا صرف ایک یہی طریق کار رہا ہے۔ ابتدائی انسان ہمیشہ محسوس تصویروں کے ذریعے ہی سوچتا تھا۔ بابل کی اساطیر میں جب قحط کے موقعے پر بارش کی برکتوں کا تذکرہ کیا جاتا تو شاعر لکھتا کہ اُمدوگدھ نے اپنے بازو پھیلا دیئے اور ثورِ فلک کو ہضم کر گیا۔ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہمارے گھروں میں نانی اماں بھی پانی برسنے کی تاویل اسی طرح کیا کرتیں کہ یہ بادل سمندر کے ساحل پر گدھوں کی شکل میں پانی پینے کے لئے اترتے ہیں۔ اور پھر وہاں سے بادل بن کر اڑ جاتے ہیں۔ اس قسم کی مہمل کہانی سنانے کا مقصد یہ ہے کہ چونکہ قدیم زمانے کے انسان کا ذہن خام ادراک کی پہلی منزل میں تھا اس کے علم کا بیشتر سرمایہ ماحول کے براہِ راست مشاہدے تک محدود تھا۔ اور وہ اشیاء کی حقیقت سے ناواقف تھا، اس لئے وہ فطرت کی تمام چیزوں کو متشخص اور

ذی روح سمجھتا۔ یہی سبب ہے کہ وہ فطرت کے تمام مظاہر کو لفظ 'تو' سے مخاطب کرتا اور انہیں اپنی ہی جیسی صفات کا حامل سمجھتا۔ اس موقعے پر چند اور چیزوں کی طرف بھی توجّہ دلانے کی ضرورت ہے۔ اس ابتدائی منزلِ حیات میں جب وہ مادی تخلیقات کے گُر سے ناواقف تھا اور تخلیق کے کام کو صرف تولیدِ نسل ہی کے انداز میں سوچتا تو وہ کائنات کی تخلیق کو بھی اسی طرح متعین کرنے کی کوشش کرتا۔ چنانچہ مصری اساطیر میں تخلیقِ کائنات کو اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ کائنات انتشار اور تاریکی یا ابتدائی مادہ کی جفتی کا نتیجہ ہے۔ اور یہ طریقِ فکر کچھ بابل اور مصر کی اساطیر تک محدود نہیں ہے بلکہ دنیا کے سارے اساطیری ادب میں جزوی اختلافات کے ساتھ کارفرما رہا ہے۔ یونانی اساطیر کے تمام ہی دیویاں اور دیوتا اسی زمین کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں۔ اور انسانوں کی طرح شادی بیاہ کرتے، رقابت میں مبتلا ہوتے اور جنگ کرتے ہیں۔ جہاں تک ان دیوتاؤں کے حقیقی کردار کا تعلق ہے وہ سماجی تاریخ کا ایک تخیلی روپ ہے۔ لیکن اس کا وجود بذاتِ خود حقیقی نہیں بلکہ ابتدائی طریقِ فکر کا نتیجہ ہے۔ قدیم انسان اشیا کو ان کے نام سے جدا کرکے نہیں دیکھتا تھا۔ ہندی دیومالا میں لکشمی کا لفظ دولت اور دولت کی دیوی دونوں ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح مصری دیومالا میں (Isis) کا لفظ تختِ شاہی اور اس پر متمکن ہونے والی دیوی دونوں ہی کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ قدیم زمانے کے انسان کسی بھی شے پر غور و فکر اپنی ذات یا انسانی خصوصیات سے علیحدہ کرکے نہیں کرپاتے تھے۔ ان کا سارا علم جذباتی، براہِ راست اور غیر واضح تھا۔ وہاں حقیقت کا تعارف ان دو انسانوں کی طرح ہوتا جو پہلی ملاقات میں متعارف تو ہوجاتے ہیں، لیکن ایک دوسرے کا علم

نہیں رکھتے۔ انسان اور فطرت کا پہلا تعارف اسی انداز کا ہوا۔ یہ دونوں آپس میں شادی بیاہ کرتے، (یونانی اساطیر) زندگی کی جد و جہد میں مشترکہ طور سے کام کرتے۔ طاغوتی طاقتوں کو شکست دیتے، خوشحالی کے دن لاتے اور موقعہ پڑنے پر ایک دوسرے کے ساتھ جنگ و جدال بھی کرتے۔ چنانچہ پرانے تہواروں کے موقعے پر دیوتاؤں کو بھی شریک کیا جاتا۔ شاید آج ہمیں یہ سوچ کر ہنسی آئے کہ بھلا کسی پتھر، درخت یا آب و ہوا کو جگانے سے دیوتا کیونکر جاگ سکتے ہیں، لیکن اس وقت ان کے لئے یہ ہنسی کی بات نہ تھی۔ دیوتا کا وجود ان کے لئے اتنا ہی حقیقی تھا جتنا کہ انسان کا۔ کیونکہ اس وقت ان کے ذہن میں ظاہر اور پوشیدہ کا فرق بہت ہی کمزور تھا۔ وہ جس طرح اپنے عالم خواب کے تجربات کو حقیقی سمجھتے اسی طرح روحوں اور مردوں کی بستی کو حقیقی جانتے۔ ان کے لئے مردوں کا تعلق ختم نہ ہوتا بلکہ باقی رہتا۔ وہ نہ صرف عالم خواب میں بلکہ مراقی کی صورت میں بھی آیا جایا کرتے۔ ان حالات کے ماتحت جبکہ زندہ، مردہ، جاندار اور بے جان میں کوئی تمیز نہ تھی۔ کسی شے کا نام امکان ماتمبل نہیں بلکہ اس کی ذات میں شریک تھا۔ انسانی طریقِ فکر علامتی نہیں بلکہ دیومالائی تھا۔ یعنی متشخص تھا۔ اس طریقِ فکر میں زندگی کے ہر تجربے کو دیوتاؤں کی ذات سے وابستہ کرکے ذہن میں لایا جاتا جو اپنی صفات میں انسانی صفات کا عکس ہوتے۔ چنانچہ ہمیں کاڈلی کا ہم زبان ہو کر یہ ماننا پڑے گا کہ قدیم انسان صرف ایک ہی قسم کے طریقِ فکر اور ایک ہی قسم کے طریقِ اظہار سے واقف تھا اور وہ طریقہ شخصی تھا۔ لیکن اس کا یہ عمل شعوری نہ تھا۔ وہ اسے بالقصد اختیار نہ کرتا، بلکہ غیر شعوری طور پر، کیونکہ وہ صرف اسی طرح سوچ سکتا تھا۔ اس کے سوچنے کا کوئی اور طریق کار نہ تھا۔ جب

اس کے سوچنے کا طریقِ کار شخصی ٹھہرا۔ اس کے تجربات کی نوعیت جذباتی، براہِ راست اور غیر واضح ٹھہری تو یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی منطق اور زبان کی گرامر بھی انہیں حدود سے متعین ہوئی ہوگی۔ وہ علّت اور معلول کے رشتے کو سمجھتا کیونکہ اس کے عمل کا ایک نتیجہ ہوتا۔ لیکن جس طرح وہ اپنے ہر عمل کی علت کو شخصی سطح پر دیکھتا اسی طرح وہ فطرت کے حوادث اور اس کے اسباب کو بھی شخصی سطح پر سمجھنے کی کوشش کرتا۔ موت کا سبب موت کی دیوی، بیماری کا سبب موت، قحط سالی کا سبب دیوتاؤں کا قہر۔ اور جب یہ تمام اسباب شخصی ٹھہرے۔ یعنی کسی شخص کی خواہش، رضا اور حکم کا نام تو زمان و مکان کا تصور کمیاتی (سلسلۂ حوادث) اور مجرد نہیں بلکہ کیفیاتی اور محسوس ہی ہو سکتا تھا۔ یہ اصطلاحات چونکہ مجرد ہیں، اور ان کے سمجھنے میں دشواری پیدا ہو سکتی ہے۔ اس لئے کچھ وضاحت کر دینا چاہتا ہوں۔ ہمارے ملک کا ایک عام انسان جسے سائنس سے کوئی لگاؤ نہیں ہے اس کا تصور مکانی و زمانی بہت ہی محدود ہے۔ وہ جگہ کو چاند، ستاروں، شرق و غرب۔ فراز و بلندی اور نزدیک اور دور کے تصورات سے جانتا ہے۔ کیونکہ یہ چیزیں اس کے مشاہدے میں براہِ راست آتی ہیں۔ اسی طرح وہ وقت کا تصور، ماضی حال اور مستقبل کے الگ الگ خانوں میں کرتا ہے جہاں سے مختلف مظاہر کے رشتے تو ملتے ہیں لیکن ان کا کمیاتی تسلسل نہیں دریافت کر پاتا۔ اس قسم کے تصورات زمان و مکان کے ظواہر ہیں نہ کہ ان کی اصل حقیقت۔ قدیم زمانے میں جبکہ انسانی علم تجربات کے ابتدائی ذرائع یعنی مشاہدات اور محسوسات تک محدود تھا، نہ صرف یہ کائنات اور وقت ہی محدود تصور کیا جاتا بلکہ زمین کو بھی ساکت سمجھا جاتا۔ کیونکہ زمین کی حرکت نہ تو

محسوس کی جاتی ہے، اور نہ مشاہدے میں آتی ہے۔ پھر یہ کہ چونکہ اس کا طریقِ فکر شخصی تھا اس لئے وہ لازماً اسی طرح سوچتا کہ اس عرش و فرش کا بھی کوئی خالق ہوگا۔ لیکن چونکہ وہ موسم کے تغیرات، زندگی اور موت کے طریقِ کار کو بھی دیکھتا اس لئے اس نے ایسے دیوتا بھی وضع کئے جو تخلیق اور تخریب دونوں ہی کاموں کو انجام دیتے ہوں جیسے برہما۔

گو ان تصورات میں سچائی کا عنصر موجود ہے، کیونکہ وہ براہِ راست زندگی کے تجربے سے اخذ کئے گئے ہیں۔ لیکن وہ اس قدر طفلانہ اور ظاہر بینی پر مبنی ہیں کہ ہم ان سے اشیاء اور حیات کی حقیقت تک نہیں پہنچ سکتے۔ پھر بھی یہ طریقِ فکر غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ فرق یہ ہے کہ طریقِ کار شخصی ہے نہ کہ غیر شخصی۔ اس قسم کے طریقِ فکر کو بچگن طریقِ فکر بھی کہتے ہیں۔ یہ طریقِ فکر جو مادی تھا بہت سے معنوں میں انسانی ترقی کی راہ میں حائل بھی ہو گیا تھا۔ یہ اگر ایک طرف، انسان کو منفرد اور محسوس کا اسیر بنائے ہوئے تھا تو دوسری طرف بادشاہوں کو دیوتاؤں کے بطن سے پیدا کر کے ان کے ظلم و جبر کو فطرت کے جبر میں بھی تبدیل کئے ہوئے تھا۔ چنانچہ مخصوص معاشی حالات میں ان قبیلوں کے درمیان بالخصوص جن کے رزق کا دار و مدار کاشت پر نہ تھا۔ بلکہ چراگاہوں اور مویشیوں کی پرداخت پر تھا، ایک دوسری حکایت نے جنم لیا جس نے انسان کو منفرد اور محسوس سے آزاد کر کے تجریدی طریقِ فکر کی طرف راغب کیا۔ موسوی طریقِ فکر میں خدا کا تصور پہلی دفعہ فطرت (مادہ) سے منزّہ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک انقلابی عمل تھا، ان فراعنۂ مصر کی قہرمانیوں سے نجات دلانے کا جو خود کو دیوتاؤں کا بلا واسطہ وارث

بناتے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بہت سے معنوں میں رجعت پسند بھی
تھا۔ منفرد اور محسوس سے آزادی حاصل کرنے اور تجرید و تعمیم کی طرف آنے کے
یہ معنی نہیں ہیں کہ مادہ اور خیال میں دوئی پیدا کر دی جائے یا خیال کو مادے
سے الگ کر دیا جائے۔ خیالات کے ابتدائی ذرائع انسان کے حواسِ خمسہ ہیں
اور انسان کے حواسِ خمسہ صرف مادی دنیا ہی پر عمل پیرا ہوتے ہیں۔ انسانی
تاثرات حواسِ خمسہ کے اس عمل سے وجود میں آتے ہیں جو ادراک کے طریقِ کار
سے گزرنے کے بعد خیال کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں خدا کے
تصور کو فطرت اور انسانی رشتوں سے آزاد کرنے کے یہ معنی ہوئے کہ انسان
اور فطرت بالذات صفات کے حامل نہ رہے۔ اور یہ نقطہ نظر انسان کو اس یہودی
یا عیسوی نقطۂ نگاہ کی طرف لے جاتا ہے جہاں انسان کا وجود تمام قدروں سے
عاری ہو کر بے کارِ محض ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی کایا پلٹ فنونِ لطیفہ کی دنیا میں
دور رس اثرات کی حامل رہی۔ اس میں شک نہیں کہ اس نقطہ نظر نے فطرت کو
دیوتاؤں سے آزاد کر کے فطرت کی طرف ایک خارجی نقطۂ نگاہ پیدا کرنے کے
لئے میدان صاف کیا۔ لیکن خیال اور مادے کی دوئی فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے
میں آڑے آئی، کیونکہ کسی بھی چیز کو خارجی طور سے سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے
کہ آپ اس کے بارے میں یہ نہ تصور کر لیں کہ یہ کس کے حکم سے پیدا ہوئی ہے،
بلکہ یہ دیکھیں کہ اس کی ماہیت اور اس کے ارتقا کا قانون کیا ہے۔ اس کے بعد
آپ اس کی ابتدا اور انتہا معلوم کرنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔ بہر حال یہ حقیقت
ہے کہ فرعون کی خدائی باطل کر کے موسوی شریعت میں انسان نے اپنی آزادی کھو دی۔

؎ کیا وہ نمرود کی خدائی تھی   بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

اس شعر میں تبدیلیٔ بندگی کے بعد بھی جس دکھ کا احساس ہے۔ وہ اس خیال کی بڑی اچھی وضاحت کرتا ہے۔ دیومالائی ادب میں سماج فطرت کا ایک جزو تھا۔ قحط، افلاس اور بیماریوں میں (فطرت) اتنی ہی ذمّے دار ہوتی جتنا کہ انسان خود کیونکہ اس وقت انسان اور دیوتا کا علم اور عمل مشترک تھا لیکن آخرالذکر نقطہ نگاہ میں اگر ایک طرف انسان کو ذمے داریوں سے آزاد کر دیا گیا تو دوسری طرف اس سے سماجی برائیوں کے دور کرنے کے اختیار بھی چھین لئے گئے۔ کیونکہ اگر قحط، بیماری اور افلاس وغیرہ سب کے سب منجانب ذات خداوندی ٹھہرے تو پھر اس کے دور کرنے کی ذمہ داریاں بھی انسانوں سے اٹھ گئیں لیکن اسی فلسفے کے کچھ اچھے پہلو بھی تھے۔

جب تک انسان فطرت یا دیوتا سے علیحدہ نہیں ہوا۔ اس کے مجرد الفاظ بھی شئے سے علیحدہ نہیں ہوتے۔ مثلاً قدیم مصری زبان میں "ماءت" کا لفظ انصاف اور انصاف کی دیوی دونوں ہی کے لئے استعمال ہوتا۔ لیکن دیومالائی دور کے ختم ہونے کے بعد "ماءت" کا لفظ صرف انصاف کے معنی میں استعمال ہونے لگا تھا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اب لفظوں کی صورت آفرینی ختم ہو چلی اور لفظوں کا وجود علامتی قرار پایا۔ لفظوں کے علامتی وجود کے یہ معنی ہیں کہ آپ کسی لفظ سے مشارٌ علیہ کی ذات مراد نہیں لیتے ہیں بلکہ اس کی کچھ خصوصیات یا مشابہت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دیومالائی دور میں آرٹ کا غالب رجحان ظواہر کی نقل اتارنے یا مشابہت ڈھونڈنے تک محدود تھا۔ وہ اشیاء کی بنیادی

خصوصیت کی طرف رہنمائی نہ کرتا کیونکہ اس زمانے کے فن کاروں کے لئے یہ ناممکن تھا۔ پھر بھی اسی معیار سے انہوں نے فن کے بڑے اچھے نمونے پیش کئے ہیں لیکن اس دور میں جبکہ خیال کو مادے سے آزاد کرنے کی کوشش کی گئی آرٹ کے لئے بڑی دقتیں پیش آئیں۔ دیوتا کی تصویر یا مجسمہ انسان اپنی خصوصیات کی روشنی میں بناتا۔ لیکن اب وہ اس سے محروم ہو گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں انسان کی قوتِ متخیلہ زندہ اور جاندار تصویروں کے ذریعے سوچنے کے بجائے ایسی حکایات کی تخلیق میں وضع ہوئی جن کے معنی شخصی نہیں بلکہ علامتی متصوّر کئے جا سکیں۔ لیکن جس طرح کہ دنیا کی کوئی بھی چیز عدم سے وجود میں نہیں آتی بلکہ اپنے پچھلے مسالے سے جنم لیتی ہے اسی طرح اس نئی حکایت کی تخلیق میں دیومالائی دور کا طرزِ تخیل اور پیگن تصورات باقیاتِ صالحات کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔ موسوی شریعت کے دور میں شاعری کے زندہ رہنے کا ایک یہی سبب تھا۔

بہرحال قدیم دنیا میں موسوی عہد تک حقیقت کے سمجھنے کے یہی دو نظریے ملتے ہیں۔ ایک نظریہ دیومالائی شاعرانہ ہے جہاں انسان اور فطرت (دیوتا) ایک دوسرے کے جزو ہیں۔ اور دوسرا نظریہ وہ ہے جہاں انسان فطرت سے جدا ہونے لگتا ہے۔ خیال کو مادے سے آزاد کر دیتا ہے۔ اس جدائی سے انسان کو کیا نقصان پہنچا اس کا اندازہ اس شعر سے ہو سکتا ہے:۔

"انسان اور دیوتا کا تعلق ایک ہی نسل سے ہے۔ دونوں ایک ہی ماں کے رحم سے اپنی زندگی حاصل کرتے ہیں لیکن ہماری طاقتیں ایک دوسرے سے جدا ہو گئی ہیں۔ اور یہ اسی جدائی کا نتیجہ ہے کہ ایک طرف کچھ نہیں اور دوسری

طرف جتنے کے مجسمے میں ایک لافانی نشست قائم ہے":

(پنڈار۔ قدیم یونانی شاعر)

انسان اور دیوتاؤں کی جدائی کے مادی اور سماجی اسباب تھے۔ اگر وہ جدا نہ ہوتے تو یہ فطرت ہمارے لئے کبھی بھی قابلِ فہم نہ بن سکتی۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ جس طرح خیال کو مادے سے آزاد کر کے مادے اور خیال کی دوئی کو پیش کیا گیا وہ انسانیت کی ترقی کے لئے مضر رہا۔ کیونکہ اس طریقِ کار میں انسان سے نہ صرف اس کے اختیارات بلکہ فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے کی صلاحیت بھی چھین لی گئی ہے۔ بہرحال جہاں تک فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے کا تعلق ہے، دونوں عناصر میں

اگر دیومالائی زمانے میں انسان فطرت کا معانقہ براہِ راست کرتا ہے اور اسے غیر شخصی سطح پر سمجھ نہیں پاتا ہے تو دوسرے دور میں وہ اپنے کو اس کے سمجھنے سے عاجز کر لیتا۔ نتیجہ ایک ہی رہتا ہے۔ فطرت ناقابلِ فہم رہتی ہے۔

فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے کی کوشش نہ تو دیومالائی ادب میں ہے اور نہ مذہبی داستانوں میں ہے۔ اس کی صحیح ابتدا آج سے ۲۶ سو برس پہلے IONIA میں ہوئی ہے جبکہ پروہتوں کی جگہ انجینئر اور نقشہ سازوں نے اس موضوع پر سوچنا شروع کیا۔ چنانچہ طبیعاتی فلسفے کا آغاز ان کی کوششوں سے ہوتا ہے۔ جس میں ہراکلیٹس کا نام سب سے زیادہ روشن ہے۔

یونان کا وہ طبیعاتی فلسفہ جس نے فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے کی کوشش کی اور جسے یونانی تاریخ میں ڈیموکریٹس اور ایپیکورس نے آگے بڑھایا۔ یونان کی مخصوص طبقاتی معاشرت اور ناسازگار حالات کے ماتحت پروان نہ چڑھ سکا۔ اس کی شکست کے مختلف

اسباب تھے جن میں دو باتیں خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اس فلسفے کے
پیچھے وہ سائنسی سامان نہ تھے جو منطق سے آزاد ہو کر اسے صحیح ثابت کر سکتے ہیں (یہ
بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوپرنیکس کے نظریئے کو دنیا نے اس وقت تک تسلیم نہ کیا جب
تک گلیلیو نے اسے دوربین کی مدد سے صحیح ثابت نہیں کیا) دوسری بات یہ کہ طبیعاتی
فلسفے کے کلیات وہاں کے حکمران طبقے کے لئے ناقابلِ قبول تھے۔ مادی فلسفے کے
مفکرین غلامی، امیری اور غریبی، ان میں سے کسی بھی شے کو فطری نہیں سمجھتے۔ اور حکمران
طبقہ ان چیزوں کو فطری ثابت کرنے کی کوشش کرتا۔ پھر بھی باوجود اس شکست کے
یونان کا طبیعاتی فلسفہ جس نے اشیاء اور مظاہر کی مشابہت ڈھونڈنے کی بجائے ان
کی ماہیت اور حقیقت دریافت کرنے کی کوشش کی۔ مختلف روپ میں قدیم دنیا کی
رہنمائی کرتا رہا، اور آرٹ کو دریافتِ حقیقت کی اسپرٹ سے ہم رنگ کرنے میں مددگار
رہا۔ IONA کے مفکرین کا طبیعاتی فلسفہ ایٹمی اسکول کی وساطت سے ایپکورس کے
فلسفے میں کارفرما رہا۔ اور یہی وہ فلسفہ تھا جس نے نہ صرف یونان میں MENANDER
اور THEOCRITUS کو بلکہ لاطینی زبان میں ورجل اور لکریٹس کو زمینی نقطہ نگاہ
بخشا۔ آرٹ کے نقطہ نظر سے اگر ایپکورین کے متبعین نے انسانی جذبات اور احساسات
کو معقول ٹھہرایا تو STOICS نے جو ایپکورس کے فلسفے سے متاثر تھے، معقولیت
کو بذاتِ خود ایک جذبہ بتایا۔ سسرو کے قول کے مطابق STOICS یہ بھی مانتے
تھے کہ انسان کی اپنی کوئی خاص فطرت نہیں ہے۔ وہ ایک لوحِ سادہ کے ساتھ
پیدا ہوتا ہے جس کی فطرت اس کے ماحول سے متعین ہوتی ہے۔ ورجل کی شاعری میں
حقیقت کی اس آگہی کا گہرا اثر ہے۔ وہ محبت کو ایک نازک اور لطیف جذبے کی

شکل میں پیش کرتا ہے نہ کہ تشدد پسند اور رقابت آمیز جذبے کی صورت میں جیسا کہ
ایچیلس کی شاعری میں ہے۔ لیکن چونکہ غلامی کے رشتے سماجی زندگی میں قائم رہتے ہیں
اور سائنس کے میدان میں خاطر خواہ ترقی نہیں ہوتی اس لئے یہ تہذیبی مشن داخلی بن جاتا
ہے۔ افراد اپنی نجات کے یا تو روحانی ذریعے ڈھونڈنے لگتے ہیں۔ خشک اخلاقیات کا
سہارا لیتے ہیں، یا پھر سرّیت اور تشکک کی طرف جھک پڑتے ہیں۔ پھر بھی آرٹ کو ان
رجحانات سے اتنا نقصان نہیں پہنچا ہے جتنا کہ افلاطون کے اس سکونی اور مابعد الطبیعاتی
فلسفے سے جو عیسائیت کی آڑ لے کر کئی صدیوں تک یورپ اور ایشیا کے سینے پر چھایا
رہا۔ افلاطون کے فلسفے کی بنیاد یہ تھی کہ اصل خیالِ محض ہے اور کائنات نقل ہے۔
حقیقت وہ نہیں ہے جس کا ادراک حواس کرتے ہیں، کیونکہ حواس اعتباری اور تغیر پذیر
ہیں۔ بلکہ حقیقت وہ ہے جس کا ادراک ہم حواس سے آزاد ہو کر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ
ایسا فلسفہ انسانی جذبات اور احساسات کو کبھی معقول نہیں ٹھہرا سکتا۔ اور نہ معقول کو
محسوس بنا کر پیش کر سکتا ہے۔ اور یہ دونوں ہی چیزیں آرٹ کے لئے مہلک ہیں، کیونکہ
شاعرانہ تخیل کی بنا ہی یہ ہے کہ وہ محسوس کو معقول اور معقول کو محسوس بنا کر پیش کرے۔ اس
کے ساتھ ساتھ اس وقت آرٹ کے سامنے یہ بھی مسئلہ تھا کہ آیا نقل اصل کے مقابلے میں
کمتر ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ سیدھا جواب یہی ہو سکتا تھا کہ کمتر اور بے کار ہے۔ اور یہ اس
جواب کا نتیجہ تھا کہ مسیحیوں نے یونانی مجسمے توڑ ڈالے۔ لیکن زندگی اور حسن کی غارتگری
اتنی آسان بھی نہ تھی۔ تیسری صدی عیسوی میں اسکندریہ کے پیگن فلوطینس نے یہ جواب
دیا کہ اخذ شدہ اصل کے مقابلے میں کمتر تو ہے لیکن اصل سے کم اہم نہیں ہے۔ اس میں
شک نہیں کہ یہ ایک قسم کے سمجھوتے کی صورت تھی۔ لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا

کہ قرونِ وسطیٰ میں یہی نظریہ آرٹ کو سنبھالے رہا۔ اس نظریئے میں مادی حسن کے قائم رکھنے کا ایک پہلو موجود رہتا ہے۔ آرٹ کے بارے میں تقریباً یہی نظریہ ایران کے بیشتر صوفی شعرا کا تھا۔ لیکن چونکہ ایران کے صوفی شعرا فلوطینس کی طرح وحدت الوجودی تھے جو روح اور مادے کو ایک دوسرے سے جدا نہیں سمجھتے۔ اس لئے ان کی شاعری کا غالب رجحان علامتی رہا ہے ؎

برانگن پردہ تا معلوم گردد
کہ یاراں دیگرے را می پرستند

آرٹ اور حقیقت کے رشتے کو متعین کرتے وقت ہمیں صرف سماجی رشتوں ہی کو ذہن میں رکھنا نہ چاہئے بلکہ اس رشتے کو بھی جو انسان اور فطرت کے درمیان ہوتا ہے جس کا اظہار اگر ایک طرف سماج کی بنیاد طریقِ پیداوار کی ٹیکنیکل سطح سے ہوتا ہے تو دوسری طرف شعور کے مختلف مظاہر کی سطح سے۔ جس کا اظہار حقیقت کو سمجھنے اور زندگی کے مسائل حل کرنے میں ہوتا ہے۔

طبقاتی فلسفے سے پہلے بھی آرٹ ایک متحرک توانائی کا نام تھا۔ کیونکہ یہ چیز خاصتاً انسان کے پیداواری عمل کی تخلیق تھی۔ اس کا بنیادی کام انسان کو فطرت کے جبر سے آزاد کرانا تھا۔ لیکن چونکہ اس وقت فطرت کے جبر سے آزاد ہونے کے مادی وسائل اور علم نہ تھا۔ اس لئے آرٹ انسان کو صرف نفسیاتی اعتبار سے فطرت کے مقابلے کے لئے آمادہ کرتا۔ ایسی صورت میں قوتِ متخیلہ کا عمل فطرت کی حقیقت دریافت کرنے میں نہیں بلکہ انسانوں کو ایک مشترکہ خواب یا ذہنی فریب کے ماتحت ایک نفسیاتی

وحدت میں پرونے کا تھا۔ قدیم آرٹ کے یہی حدود اپنے کو فطرت سے الگ نہ کرنے، فطرت کو خارجی طور سے نہ سمجھنے کے حدود، اس کے حسن اور کمزوری دونوں ہی کو متعین کرتے ہیں۔ چونکہ فطرت کی طرف اس کا ردِ عمل جذباتی، براہِ راست اور صرف محسوساتی اور مشاہداتی تھا۔ اس لئے اس کا حسن بھی جذباتی ردِ عمل کی عالمگیر خصوصیت پر مبنی ہے نہ کہ ادراکِ حقیقت کے عالمگیر عمل پر۔ ان کا آہنگ و نغمہ خود فراموشی اور سحر میں کھو دینے والی خصوصیات پر مبنی ہے نہ کہ خود آگہی اور سحر کو باطل کرنے کی خصوصیات پر۔ اور جس حد تک وہ فطرت کو خارجی طور سے سمجھنے سے قاصر تھے۔ سماجی مظہر بھی ان کے لئے ناقابلِ فہم تھا۔ یہی سبب ہے کہ جب وہ سماجی مظاہر کی افراتفری کے خلاف ردِ عمل کرتے ہیں تو ان کا نشانہ فطرت ہی رہتا ہے۔ پرامیتھس براہِ راست دیوتاؤں کے خلاف بغاوت کرتا ہے نہ کہ ان کے خلاف جو زندگی کے علم کو عام کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتی ہے کہ جب تک فطرت کے سمجھنے میں طبیعاتی نقطہ نگاہ کو دخل نہیں دیا جائے گا سماجی مظہر بھی ناقابلِ فہم رہے گا کیونکہ سماج فطرت کا ایک حصہ ہے۔ زندہ مادے کی حرکت کا ایک مخصوص طریق کار جو خود آشنا ہوتا ہے۔ چنانچہ یہی وہ سبب ہے کہ قدیم ادب میں سماجی مظہر کے خلاف جذباتی ردِ عمل موجود ہے۔ لیکن اس کا دائرہ آہ و فریاد سے آگے نہیں بڑھتا ہے۔ اور گو اکثر براہِ راست مطالعہ صحیح بات کہلواتا ہے لیکن مابعد الطبیعاتی نقطہ نگاہ اس کی سرّیت کو قائم رکھنے میں مدد پہنچاتا ہے۔ بیشتر قدیم شعرا کے ان تضاد کو جو تجربات اور فلسفہ، محسوسات اور معقولات کے درمیان پائے جاتے ہیں یہی حد واضح کرتی ہے۔ اور وہ تضاد آج بھی سرمایہ دارانہ نظام کے

شعرا اور ادیبوں کے یہاں ہے۔ یہ تضاد چھوٹے اور بچے شعور، طبقاتی استحصال، اور آزادی، طریقِ پیداوار اور پیداواری رشتوں کا تضاد ہے۔ اور یہ تضاد اتنا گہرا ہو چکا ہے کہ آج وہ آرٹ اور سائنس کے باہمی رشتوں کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ آرٹ کا تعلق صرف داخلی حقیقت اور سائنس کا تعلق صرف خارجی حقیقت سے نہیں۔ بلکہ آرٹ کا خارجی حقیقت سے بھی اتنا ہے جتنا کہ سائنس کا تعلق داخلی حقیقت سے ہے۔ وہ ایک دوسرے کے ممد و معاون ہیں نہ کہ ایک دوسرے کے مخالف۔ ان کا فرق ان کی انفرادیت ان کے طریقِ کار اور اظہار میں ہے۔ آرٹ زندگی اور فطرت کی حقیقت کو محسوس، براہِ راست اور جذباتی تحریک کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اور سائنس زندگی اور فطرت کی حقیقت کو مجرد اور جذبات سے عاری ہو کر پیش کرتی ہے۔ سائنس خاص سے عام، محسوس سے مجرد کی طرف بڑھتی ہے۔ اور آرٹ عام سے خاص اور مجرد سے محسوس کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ انسانی سماج ان میں سے کسی کو بھی نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا ہے۔ کیونکہ یہ دونوں چیزیں ایک ہی چیز کے دو مختلف طریق کار ہیں۔ وہ ایک دوسرے کو پُرمایہ ....

بنانے میں مدد کرتے ہیں۔ یقیناً اس عقل اور عشق میں بیر ہے جس عقل کی بنیاد محسوسات پر نہ ہو۔ اور جس عشق کا تعلق آخر الذکر قسم کی عقل سے نہ ہو۔ لیکن اس عقل اور جذبے میں بیر نہیں ہے جس کا تعلق انسان کے اس پیداواری عمل سے ہوتا ہے جو اشیاء کی حقیقت کو ادراک اور جذبات کے نہ جدا ہونے والے پہلوؤں میں جانچتی ہے۔ اور جو انسانی عمل کو نظریات کی اساس سمجھتی ہے۔ یہ انسانی جبلت کی پُراسرار طاقتیں یا کوئی نادیدنی قوتِ حیات نہیں ہے جو انسان کو آگے بڑھاتی ہے۔ بلکہ زندگی کا اندرونی

تضاد اور ان کے حل کرنے کا مادی علم ہے جو اسے آگے بڑھاتا ہے۔ انسانی جبلت کا فلسفہ وہی طاقتیں گھڑ کر پیش کرتی ہیں جن کے لئے یا تو زندگی کے مسائل ناقابلِ حل معلوم ہوتے ہیں، یا پھر ان کے حل میں ان کے طبقے کا نقصان نظر آتا ہے۔ اگر انسانی قدریں اور انسان کی نفسیات کا ارتقا مخصوص ماحول اور سماجی رشتوں کا پابند ہے تو کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ انسانی جبلت کو بھی اسی نقطۂ نگاہ سے کیوں نہ دیکھا جائے یہی وجہ ہے کہ جب انحطاطی سرمایہ دارانہ نظام کے مفکرین اس تاریخی نقطۂ نگاہ کا جائزہ لینے پر مجبور ہوتے ہیں تو وہ علی الاعلان نہ صرف انسانی قدروں کی مخالفت کرتے ہیں بلکہ جبلت کو اس عقل سے معقول ٹھہراتے ہیں جو انسانی قدروں کی دی ہوئی ہے ان کا یہ طریقِ فکر ان کے دیوالیہ پن کا کھلا مذاق اڑاتا ہے۔ لیکن جب انہیں اپنی حماقت کا احساس ہوتا ہے وہ اس کلیسائی عقل کی بھی حمایت کر لیتے ہیں۔ جو فطرت اور سماج کو ناقابلِ فہم اور انسانی گناہ کا نتیجہ سمجھتی رہی۔ اس موقعہ پر وہ آرٹ کی اس ترقی کی بھی تردید کرتے ہیں جو اُبھرتے ہوئے سرمایہ دارانہ نظام کے جلو میں ہوئی اور جس کا اظہار شیکسپیئر، مارلو، بالزاک اور گوئٹے کے فن میں ہوا۔ گوئٹے نے ہیلن اور فاؤسٹ کا بیاہ رچا کر نہ صرف آرٹ کو سائنس کی اسپرٹ سے ہم آہنگ کیا بلکہ قوتِ متخیلہ کے ان حدود کو توڑ دیا جہاں وہ خارجی حقیقت پر نگاہ ڈالنے کے بجائے صرف جذباتی ردِّ عمل کو قلم بند کرتی یا کوئی خیالی سحر کی دنیا تعمیر کرنے میں گھری ہوئی تھی۔ قوتِ متخیلہ انسان کی اور دوسری قوتوں کی طرح اس کے اس عمل کی پیداوار ہے جس کے ذریعے وہ فطرت کو بدلتا رہا ہے۔ لیکن جب تک طبیعاتی علوم نے جو اس کی مادی تخلیقات کے جلو میں پیدا ہوئے اس کی رہنمائی نہیں کی۔ اس کی نگاہ صرف ظواہر تک محدود

رہی۔ وہ حقیقت کو بے نقاب نہیں کر سکے تھے۔ قدیم اور جدید آرٹ کا یہ بنیادی فرق ہے۔ فطرت تغیر پذیر اور متحرک ہے۔ یہ مشاہدہ سطحی بھی ہو سکتا ہے اور عمیق بھی۔ لیکن یہ سوال کہ یہ حرکت گردشِ تواتر نہیں بلکہ کیفیاتی تبدیلی کے ساتھ ارتقائی ہے، اس کا جواب انسان اسی وقت دے سکا جب کہ اس نے اپنے حواس کو خارجی طاقتوں کی مدد سے قوت پہنچائی، خوردبین اور دوربین وضع کی۔ مادے کو توانائی میں تبدیل کیا۔ نباتات اور حیوانات کی مشترکہ خصوصیات کا پتہ چلایا۔ حیوانی زندگی کے ارتقا کا سراغ لگایا۔ اس قسم کا سارا علم جو انسان کی مادی تخلیقات کے جلو میں پیدا ہوا ہے۔ انسان کی ذہنی قوتوں کے خارجی ہتھیار ہیں۔ خارجی اس لئے کہ وہ ان علوم کو وراثتاً حاصل نہیں کرتا بلکہ سماجی تعلیم کے ذریعے حاصل کرتا ہے۔ اور ان کی مطابقت خارجی حقائق سے کی جا سکتی ہے۔ ان علوم کا مقصد صرف اطلاعات میں اضافہ کرنا نہیں بلکہ دماغ کی اس صلاحیت کو بڑھانا ہے جو تخلیق کا سبب بنتی ہے۔

انسانی ذہن میں آج خلقی طور پر نہیں بلکہ اکتسابی طور پر حقیقت کو منعکس کرنے، انسانی رشتوں کو خارجی طور سے دریافت کرنے، سماج کی ماہیت معلوم کرنے اور اس کو آگے بڑھانے کی زیادہ صلاحیتیں پائی جاتی ہیں۔ اب وہ اشیاء اور ان کے نام کو ایک ہی چیز نہیں سمجھتا۔ اب وہ کسی وجود یا حرکت کے سبب کو دیوتا کے سر منڈھتا نہیں، اور نہ خدا کے حکم کا نتیجہ بتاتا ہے۔ انسان کی اسی آزادی نے اس کی نفسیات کی انہی گہرائیوں نے شعر و سخن کے لئے نئے سے نئے موضوع کھول رکھے ہیں۔ وہ موضوع فطرت کے خلاف انسانی آزادی کی سرحدوں کو وسیع کرنے کا ہے اپنی نفسیات کو خارجی طور سے سمجھنے کا ہے۔ انسانیت کو ایک وحدت کے رشتے میں

پرونے، ارتقاء کے دامن سے خوں ریزی کے داغ مٹانے اور تکمیلِ انفرادیت کی راہ سے استحصالِ انفرادیت اٹھا دینے کا ہے۔ اور محبت کو اس منزل پر پہنچانے کا ہے جہاں عاشق رخصتِ التفات کو ایک نہایت حسین بوسے کے ساتھ الوداع کہہ سکے گا۔

لیکن یہ موضوعات اور قوتِ متخیلہ کا یہ نیا عمل شاعری کو اس ضرورت سے آزاد نہیں کر سکتا کہ شاعری میں حقیقت محسوس ہو، اور شعر موسیقی کی صورت میں ہو۔ رنج و صبر دونوں ہی انسانی نفسیات کے تجربے ہیں، ان کی کیفیت سے ہر شخص واقف ہوتا ہے۔ لیکن جب شاعر رنج کو گراں نشیں اور صبر کو گریز پا کہتا ہے تو ان میں ایک ایسی محسوس کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو مجرد تصورات میں نہیں ملتی ہے

کبھی شکایتِ رنجِ گراں نشیں کیجئے
کبھی حکایتِ صبرِ گریز پا کیجے

حسیّہ تصویروں کے ذریعے سوچنا اسی کو کہتے ہیں۔ یہ صورت آفریں تخیل فاعل اور مفعول کے رشتوں کو ادراکی اور جذباتی دونوں پہلوؤں سے ابھارتا ہے۔ لیکن مختلف چیزوں کی مصوری مختلف انداز سے ہوتی ہے۔ خارجی اشیاء کی مصوری خواہ وہ مناظرِ فطرت ہوں یا معشوق کا سراپا، نسبتاً آسان ہے۔ کیونکہ متعلقہ چیز ٹھوس اور جسیم ہوتی ہے۔ لیکن نفسیاتی رشتوں کی مصوری اتنی آسان نہیں ہے۔ اس کے لئے ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کی مصوری میں اس چیز کو نگاہ میں رکھا جائے نفسیاتی تجربہ کو محسوس صورت میں پیش کرنے کے لئے جسمانی تجربے کی سطح پر ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ نفسیاتی اثر جسم پر اسی طرح ہوتا ہے جس طرح جسمانی تجربہ

نفسیات پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ناز و غمزہ کے لئے دشنہ و خنجر کا لفظ ناز و غمزہ کے خطوط کی طرف نہیں بلکہ اس اثر کی طرف اشارہ کرتا ہے جو شاعر پر مرتب ہوتا ہے لیکن اس قسم کے کنائے اس دور کی یادگار ہیں جبکہ جذبات کے اظہار میں تشدد تھا۔ وہ اظہار متمدن دنیا کا نہیں ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ انہیں ہتھیاروں کے ذریعے ایسے رکیک شعر بھی کہے گئے ہیں ع

اب تیر چلا ظالم اب زد پہ نشانہ ہے

وہ لوگ جو کلچر کو انسانی فطرت کے منافی سمجھتے ہیں وہ شعوری طور پر جذبات کے تہذیبی مشن سے آزاد ہو کر شہوانیات کی طرف لوٹنا چاہتے ہیں۔ اس کے برعکس دنیا کے تمام بڑے فن کاروں کا یہ خیال رہا ہے کہ آرٹ ایک تہذیبی مشن ہے۔ یہ آپ کو جذبات کے جسمانی دباؤ اور تشدد سے آزاد کرتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ آپ کو نہ صرف اپنے بارے میں بلکہ دوسروں کے بارے میں بھی آگہی ہو۔ ہماری عشقیہ شاعری میں جہاں عاشق اور معشوق کے رشتوں کو پیش کیا گیا ہے وہاں معشوق کی ہستی یا تو مجہول رہتی ہے، یا پھر مخالف ذات بن جاتی ہے۔ ان دونوں صورتوں میں انسان عشق کے صحیح جذبے سے محروم رہتا ہے۔ کیونکہ عشق ایک طرفہ نہیں ہے۔ جنسی جذبہ جو تمام حیوانوں میں مشترک ہے، اور عشق جو انسان کے لئے مخصوص ہے دو مختلف چیزیں ہیں۔ جذبۂ عشق اس زمانے کی پیداوار ہے جبکہ انسان جماعتی نظام اور جماعتی توسیع نسل کی منزل سے نکل کر طبقاتی تقسیم، انفرادیت اور یک زوجگی کے دور میں آیا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ نفسیاتی سطح پر عشق دو تفرید شدہ نفس کے وصل کا نام ہے۔ اور ان کے اس جذبے کی بھرپور پر مائگی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ

وہ دونوں کس حد تک ایک دوسرے سے آزاد ہیں۔ اگر ان میں سے کسی کی بھی آزادی مسلوب ہے تو وہ جذبہ بے معنی ہو جاتا ہے۔ ہماری معاشرت میں چونکہ عورت غلام رہی اس لئے یہ جذبہ مختلف راستوں پہ بھٹکتا رہا۔ گو اس کا تہذیبی مشن کار فرما ضرور رہا۔ پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہماری عشقیہ شاعری کبھی بھی اس درجے کو پہنچ سکی ہے جو ایک آزاد سماج کی عشقیہ شاعری کو حاصل ہوتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری یورپ کے سرمایہ دارانہ دور کی عشقیہ شاعری سے بھی کم درجہ ہے، اور اس کا سبب سماجی ہے۔ جب تک ہمارا سماج آگے نہیں بڑھے گا، عورتوں کو مکمل طور سے اقتصادی، سیاسی اور سماجی آزادی حاصل نہیں ہوگی ہماری عشقیہ شاعری بھی پُرمایہ نہیں ہو سکتی۔ اور جب ہماری شاعری کا عشقیہ پہلو اس سماجی ترقی کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ ہمارا ادب بحیثیت مجموعی جو زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے بغیر اس ترقی کے آگے بڑھ سکے۔ تاہم آرٹ کی خوبی یہی ہے کہ وہ حقیقت کے بدلنے کے طریقِ کار ہی میں آگے بڑھتا رہا ہے۔ اور ہمارا ادب بھی اسی طرح آگے بڑھے گا۔

آرٹ میں حسن کا تعیّن

انگریزی زبان میں آرٹ کا لفظ وسیع معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے زمرے میں موسیقی، بت تراشی، مصوری، شاعری اور ادبیات کی تمام صنفیں آتی ہیں۔ اور گو یہ صحیح ہے کہ ان میں سے ہر ایک کا ذریعۂ اظہار، تکنیک اور قوتِ متخیلہ کا عمل جداگانہ ہے۔ لیکن اس سے اس بات پر حرف نہیں آتا کہ جمالیات کے قوانین ان سب میں مشترک ہیں۔

حسن کے بارے میں ہمارے ذہن میں بہت سے توہمات اور غلط فہمیاں ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس موضوع پر ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے بہت کم توجہ دی ہے۔ پھر یہ کہ یہ کوئی ایسا موضوع بھی نہیں جسے آسان تصور کیا جا سکے۔ اس موضوع پر بالتفصیل بحث کرنے کے لئے آرٹ اور نقد آرٹ کی پوری تاریخ پر روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے۔ جس کے لئے وقت مطالعہ اور سہولت سب ہی کچھ درکار ہے۔ تاہم

اگر اس موضوع سے متعارف کرانے کے لئے ان بنیادی مسائل کو چھانٹ لیا جائے جس کے گرد حسن کو الجھائے رکھنے کی کوشش کی گئی ہے تو یہ کام لاحاصل نہ ہوگا۔ بشرطیکہ بحث سائنٹیفک ہو۔

پہلی بات تو یہ کہ آرٹ کے حسن اور فطرت کے حسن کو ایک دوسرے کے ساتھ خلط ملط نہ کرنا چاہئے۔ کیونکہ جب ہم آرٹ میں فطرت کے حسن کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ہم اس سے ان قدروں کی بنا پر محظوظ نہیں ہوتے ہیں جن سے فطرت کا براہِ راست مشاہدہ کرتے وقت محظوظ ہوتے ہیں۔ حالانکہ آرٹ کا مواد فطرت ہی کا عکس ہے۔ (یہاں فطرت میں انسان بھی شامل ہے) اس لئے یہ معنی ہوئے کہ آرٹ کا حسن اپنا ایک مخصوص وجود رکھتا ہے جسے نہ صرف ہم محسوس کرتے ہیں بلکہ تجزیہ بھی کر سکتے ہیں۔ اور تجزیہ کرنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم اس کی خارجیت اور اس کی تخلیق کے قوانین کو متعین کر سکتے ہیں لیکن یہ نقطہ نظر ہمارے پرانے زمانے کے نقادوں اور شعرا کا نہیں رہا ہے۔ اور نہ یہ نقطہ نظر سرمایہ دارانہ نظام کے ان فلسفیوں کا رہا ہے جن کے فلسفے کی بنیاد داخلیت پر رہی ہے۔ مختصراً یوں سمجھئے کہ وہ جمال کو صرف ایک داخلی کیفیت یا وجدانی شئے سمجھتے تھے۔ چونکہ ارسطو کے نام سے بہت سے لوگ اب بھی مرعوب ہیں اس لئے یہ بتا دینا نامناسب معلوم نہیں ہوتا کہ اس نے بھی جمالیاتی جذبے کا کوئی تجزیہ نہیں کیا ہے۔ وہ نقالی کی طرح اسے بھی انسانی فطرت کا جزو بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔

جمال کے بارے میں اس قسم کے تمام نظریئے کہ یہ صرف ایک داخلی کیفیت یا فطری جذبہ ہے۔ نہ تو آرٹ کو سمجھنے میں ہماری رہنمائی کرتے ہیں اور نہ احساسِ جمال کو پُرمایہ بنانے ہی میں مدد کر پاتے ہیں۔ کیونکہ کسی بھی شئے سے بھرپور حظ اٹھانے

کے لئے سمجھنا یا ادراک میں لانا ضروری ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار لیجئے ؎

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا

اس شعر میں ایک مخصوص داخلی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے جس کی چبھن ہر شخص محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن اس داخلی کیفیت کا اظہار کچھ اس طرح ہوا ہے کہ کوئی واضح خیال ذہن میں نہیں آتا ہے۔ پہلے مصرعے کا انداز بے اعتنائی (زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی) معشوق سے خطاب کرنے کا تقاضا کرتا ہے، لیکن ہماری یہ توقع دوسرے مصرعے میں پوری نہیں ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمارا دھیان بٹ جاتا ہے۔ خیال پوری طرح گرفت میں نہیں آتا۔ اور جب خیال گرفت میں نہیں آتا ہے تو اس کا احساس اتنا اجاگر نہیں ہوتا ہے جتنا کہ ہونا چاہئے۔

قبل اس کے کہ آپ اپنے محبوب شعر کے قتل پر مجھ سے برہم ہوں، میں انہیں کا ایک دوسرا شعر پیش کرتا ہوں ؎

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

اس شعر میں بھی ایک داخلی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن اس کا اظہار ایک روشن خیال کو تشرح کرتا ہے۔ شاعر تقریباً ناامید ہو چکا ہے۔ لیکن ناامید ہونا نہیں چاہتا۔ کیونکہ نہ تو یہ اس کا مسلک ہے اور نہ شیوہ عشق ہی اس کی اجازت دیتا ہے۔ بہرحال جب آپ اس خیال کے ماتحت شاعر کے اس جذبے کا سراغ لگاتے ہیں جو اصلاً خیال کے اظہار کی صرف ایک صورت ہے تو وہ جذبہ مجسّم ہو کر آپ کے دامنِ خیال کو

پکڑ لیتا ہے۔

ان مثالوں کے ذریعے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ شعر میں احساس کی گہرائی کا اندازہ اسی وقت کیا جا سکتا ہے جب کہ آپ اسے ادراک میں لائیں۔ یعنی اس کے خیال کو پکڑیں۔ اور یہی بات زیادہ سائنٹیفک طور سے یوں کہی جا سکتی ہے کہ آرٹ میں احساس ذریعہ ہے خیال کو منکشف کرنے کا۔ لیکن ایک ایسا ذریعہ جس کو اختیار نہ کرنے کی صورت میں آرٹ، آرٹ نہیں رہتا ہے۔ اس دعوٰی کے چند جزوی پہلو بھی نکلتے ہیں۔ جنہیں اسی موقع پر سمجھ لینا چاہئے۔ احساس جسم ہے۔ خیال روح ہے۔ احساس صورت ہے خیال متن ہے۔ صورت یا احساس کا حسن اس بات میں ہے کہ وہ خیال کو روشن کرے۔ اور خیال کا حسن اس بات میں ہے کہ وہ اپنے کو محسوس کرائے۔

اب سوال یہ ہے کہ بات تو کہی گئی لیکن اس کا تجزیہ کیوں کر کیا جائے۔ قبل اس کے کہ میں اس کی کچھ وضاحت کر سکوں۔ ایک بڑی موٹی سی بات آپ کے سامنے رکھ رہا ہوں۔ بزرگوں کا قول ہے جسے ترقی پسند اور رجعت پسند دونوں ہی تسلیم کرتے ہیں کہ کلام کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ مہمل نہ ہو۔ اور جب کلام بامعنی ٹھہرا تو اس کی توقع کیونکر کی جا سکتی ہے۔ کہ اس کا حسن صرف صورت پر مبنی ہوگا۔ کیونکہ صورت تو ہر پہلو سے اپنے معنی ہی کی پابند رہتی ہے۔ لیکن چونکہ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر شعر میں دونوں کی وحدت کا رشتہ بدرجہ اتم موجود ہو۔ کیونکہ شعر انسان کے شعور کی خارجی تخلیق ہے، نہ کہ فطرت کی تخلیق کی طرح نامیاتی وحدت کی مکمل طور پر حامل ہو اس لئے، اس مسئلے سے متعلق دو قسم کے ردّ عمل ملتے ہیں جو یکساں طور پر مہمل پسندی کے

حامل ہیں کچھ لوگ صورت ہی پوجنے لگتے ہیں تو کچھ ایسے بھی ہیں جو صورت کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔ خواہ وہ اسے تسلیم مشکل ہی سے کیوں نہ کریں۔ ان دونوں کے درمیان صحیح راستہ کیا ہے؟ اس کا ایک ہی جواب ہے۔ آرٹ کا راستہ جہاں خیالات کا اظہار احساسات کے ذریعہ کیا جاتا ہے یعنی جہاں الفاظ دونوں قدروں کے حامل ہوتے ہیں لیکن چونکہ تجزیہ ایک ادراکی طریق کار ہے۔ اس لئے سب سے پہلے آپ کو خیال ہی کو سمجھنا پڑے گا۔ خیال کو احساس سے الگ کرکے دیکھنا پڑے گا۔ کیونکہ یہی وہ تنہا طریق کار ہے جو آپ کو احساسات کی گہرائی یا صورت کے حسن سے متعارف کرا سکتا ہے۔

بہرحال جب آرٹ میں حسن کی یہ پوزیشن قرار پائی کہ اس کا تعلق اولیں طور سے ادراک سے ہے تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ آپ اسے صرف ایک داخلی کیفیت بنا سکیں۔ کیونکہ ہر وہ شے جو ادراک کے طریقہ کار سے گزرتی ہے اپنا ایک خارجی وجود رکھتی ہے۔ ایک ایسا وجود جسے نہ صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ اس پر غور و فکر بھی کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ یہ چیز آپ کے تجربے میں آئی ہوگی کہ جب آپ کسی شدید قسم کے جذبے کی گرفت میں ہوتے ہیں۔ تو دوسرے کہتے ہیں بھائی عقل سے کام لو۔ اس پر سوچو۔ اس سے آزاد ہونے کی کوشش کرو۔ اور آپ اس سے اسی وقت آزاد ہوتے ہیں جبکہ آپ اسے اپنی ذات سے جدا کر کے سمجھتے ہیں۔ اس طریق کار کو عمل میں لانے کے بعد وہ جذبہ ایک ناقابلِ بیان اور ناقابلِ فہم داخلی کیفیت ہونے کے بجائے ایک قابلِ بیان اور قابلِ فہم شے نظر آنے لگتی ہے۔ ایک غیر مہذب انسان کے لئے غصہ پر قابو پانا آسان نہیں ہے۔ کیونکہ وہ غصے کی خارجی ماہیت

کو سمجھتا نہیں۔ لیکن ایک مہذب انسان کے لئے غصے پر قابو پانا آسان ہے کیونکہ وہ اسے خارجی طور سے سمجھ سکتا ہے۔ اور جب اس عنوان سے اسے غصے کا مکمل علم ہو جاتا ہے۔ تو وہ نہ صرف اس سے آزاد ہو جاتا ہے بلکہ اس کی تخلیق پر بھی قابو حاصل کر لیتا ہے۔

جمالیاتی جذبہ انہیں معنوں میں ایک خارجی شے ہے۔ اور چونکہ غصے کی مثال کسی قدر غلط فہمی پیدا کر سکتی ہے۔ اس لئے یہ بتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جمالیاتی جذبہ حیوانی جبلّتِ آرائش سے بالکل مختلف ہے۔ حیوان میں وہ جذبہ جبلی اور ایک ہی نمونے کا پابند ہوتا ہے۔ انسانوں میں یہ جذبہ شعوری اور نوع بہ نوع تخلیقات کا حامل ہوتا ہے۔ اس لئے یہ کتنا درست ہے کہ جمالیاتی جذبہ انسان کی اپنی تخلیق ہے۔ (اور یہ چیز اس کی مزید خارجیت پر روشنی ڈالتی ہے) یہ جذبہ انسان میں فطرت کے حسن کے مشاہدے سے پیدا نہیں ہوا ہے۔ بلکہ اس کی اپنی مادی اور ذہنی تخلیقات کے جلو میں پیدا ہوا ہے۔ جن میں مشاہدہ فطرت کا علم شامل ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ فطرت کے مناظر کے حسن کا احساس نہ تو دیو مالائی ادب میں ملتا ہے اور نہ قدیم زمانے کی نقاشی میں۔ یہ چیز آرٹ میں بہت بعد کے زمانے میں آئی ہے۔ ہمارے وہ بزرگ جو تحیّر کے جذبے کو فن کی بنیاد ٹھہراتے ہیں وہ نہ صرف آرٹ کی تاریخ ہی سے ناواقف ہیں بلکہ تحیّر کے جذبے سے بھی۔

ابتدائی سماج کا انسان ان گنت ستاروں کو دیکھ کر کس قسم کے جذبے کا اظہار کرتا ہے اس کا علم ہمیں نہیں ہے، کیونکہ قدیم سے قدیم آرٹ کے نمونوں میں اس کا کوئی نشان نہیں ہے۔ لیکن وہ علم جسے اس نے انہیں ستاروں کے مشاہدے

سے صدیوں کی ریاضت کے بعد حاصل کیا وہ آج بھی ہمارے سامنے ہے۔ وہ علم جسے علم النجوم کہتے ہیں خالصتاً زندگی کی ضرورتوں کا پابند رہا ہے۔ وہ ضرورتیں موسم کی تبدیلی کو قلم بند کرنے اور جنتری بنانے کی ہیں۔ وہ ضرورتیں رات کے وقت سفر کرنے کی تھیں۔ قدیم دور کا انسان ہمارے بزرگوں کی قیاس آرائیوں کے برعکس بہت زیادہ عملی تھا۔ اور یہی سبب ہے کہ اس کے فن کی ابتدائی صورتیں تحیّر کے جذبے کو فروغ دینے میں نہیں بلکہ اوزار بنانے، برتن بنانے اور اسی قسم کے دوسرے سامان بنانے میں ظاہر ہوئیں۔ ایک دوسری چیز جو تحیّر کے سلسلے میں قابلِ غور ہے وہ یہ کہ حیرت کا جذبہ اس وقت عمیق ہو سکتا ہے جبکہ متعلقہ مظہر کی وسعت، پہنائی اور اس کے کچھ بنیادی اصول کا علم ہو۔ اور جب کہ آپ کی قوتِ متخیلہ اس لائق ہو چکی ہو کہ اسے اس کے مخفی سبب سے آزاد کر کے اس کے "کیونکر" ہونے پر غور کر سکے۔

بہ الفاظِ دیگر یہ اس وقت ممکن ہے جبکہ انسان مظہر کو دیوتا نہ سمجھتا ہو۔ انسان اس منزل پر اس وقت پہنچا جب کہ اسے محدود اور لامحدود کے رشتوں کا علم ہوا جب وہ اشیا کو بہ حیثیت نوعیت تقسیم کرنے لگا۔ اس منزل سے پہلے بادیہ نشینوں میں بھی اس جذبہ کا کوئی سراغ نہیں ملتا ہے۔ جو ہر وقت کھلی فضا میں رہتے تھے۔ ایک تیسری چیز جو اس موقع پر قابل غور ہے، وہ یہ کہ کارخانۂ قدرت سے متعلق تحیّر کے جذبے میں جو گہرائی اس سائنسی دور میں پیدا ہوئی ہے وہ ماضی کے کسی دور میں بھی نہ تھی۔ آج دوسرا نج قطر کی دوربین سے ماہتاب کی دنیا زیادہ پُر رومان، کہکشاں کی وادیاں زیادہ حسین اور فضائے عالم زیادہ آباد نظر آتی ہے۔ ع

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

یہ مصرعہ اسی دور میں کہا جا سکتا تھا۔ اور ان ستاروں کی دنیا سے زیادہ حیرت فزا معدنیات اور نباتات کی وہ دنیا ہے جسے سائنس نے بے نقاب کیا ہے اور جس کا حیرت فزا پہلو ابھی ہماری شاعری میں جگہ نہیں بنا سکا ہے۔ بہرحال اس بحث کا مقصد یہ ہے کہ آرٹ کا حسن فطرت کے حسن سے مستعار نہیں ہے۔ یہ مستعار ہے انسان کی مادی تخلیق کے حسن سے۔ اس حسن سے جو اس کے بازوؤں کے آہنگ۔ اس کے محنت شعار تنفس کے اتار چڑھاؤ اور اس کی اس ذہنی صلاحیت میں پایا جاتا ہے جو ایک طرف اوزار اور ساماں بناتی ہے تو دوسری طرف انہیں چیزوں کے تجریدی علم سے فطرت کو جادو اور رقص کے ذریعے رام کرتی ہے۔ یہ احساس حسن انساں میں اس وقت پیدا ہوا جبکہ وہ اپنی صلاحیتوں کو پہچاننے لگا۔ ان آرزوؤں کو قلمبند کرنے کی کوشش کرنے لگا۔ جو اسے فطرت کے جبر سے آزاد ہونے کے لئے اکساتیں، اور چونکہ ہر تخلیق کی ایک صورت ہوتی ہے خواہ وہ مادی ہو یا ذہنی، اس لئے اس نے اس کی صورت، اس کے میڈیم اور اس کے وضع کرنے کی تکنیک پر بھی غور کیا اور انہیں ایک قاعدے میں لانے کی کوشش کی۔ اور یہ اس وقت بالکل ضروری تھا۔ کیونکہ ایک ایسے دور میں جبکہ فنی نمونوں کے محفوظ کرنے کے بہت ہی محدود ذرائع تھے۔ فنی تعلیم کو نئی نسلوں تک پہنچانے کا بجز اس کے کوئی اور ذریعہ نہ تھا۔ اگر رقص سے کے لئے قدم آموزی تو شاعری کے لئے موزون طبعی پہلا سبق تھا۔ یہ صحیح ہے کہ جس طرح زبان کی گرامر پڑھنے سے زبان نہیں آتی۔ اسی طرح آرٹ کی تکنیک کی واقفیت کسی شخص کو فنکار نہیں بناتی۔ کیونکہ زبان ہو یا آرٹ۔ دونوں ہی کا کام حقیقت کو منکشف کرنا ہے۔ چنانچہ دونوں کی بلندی اور اس کے حسن کو اسی معیار سے جانچا جا سکتا

ہے جس معیار سے انسان نے تاریخ کے اوراق پر اظہارِ حقیقت کے داخلی اور خارجی وسائل پیدا کئے ہیں۔

ممکن ہے یہ جملہ قدرے مبہم معلوم ہو اس لئے میں اس کی وضاحت کر دینا چاہتا ہوں۔ آج ہماری نفسیات میں جو گہرائی ہے۔ قوتِ متخیلہ کا نفوذ اور جو نیا گوش و ہوش ہے، وہ سب انسان کی اپنی پیدا وار ہے۔ انسان دورِ حیوانیت سے نعلق و خیال، اور راگ و ہوش، عشق و محبت کے جذبات لے کر پیدا نہیں ہوا تھا۔ بلکہ ان چیزوں کو اس نے خلق کیا ہے صدیوں کی محنت اور ریاضت کے بعد جس کا اظہار مادی اور ذہنی تخلیقات دونوں ہی میں ہوتا رہا ہے۔ دورِ حاضر کے قلب میں انسانیت کی جو تڑپ ہے، اس کے تخیل میں جو وسعت ہے وہ گذشتہ تین سو صدیوں کی مادی ترقی اور سائنسی ایجادات کی مرہونِ منت ہے۔ انسان انہیں معنوں میں اپنی نفسیات کو تاریخی اعتبار سے اپنی مادی فتوحات میں کھولتا ہے۔ اور یہ طریق کار کبھی رکنے والا نہیں ہے۔

اس حقیقت کے ماتحت زندگی کے کسی ایک منزل کا جمال دوسری منزل میں ساتھ نہیں دے سکتا۔ بالآخر آرٹ کے حسن کی قدر کیا ہے، زندگی کے حسن کو آرٹ میں منتقل کرنے کی ایک قدر ہے، ظاہر ہے کہ جب زندگی بڑھتی اور پھیلتی رہتی ہے۔ ہماری نفسیات عمیق سے عمیق تر ہوتی جاتی ہے تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ اس قدر میں تبدیلی پیدا نہ ہو۔ وہ ایک جامد اور ساکت تصور کو سمیٹے ہوئے بیٹھی رہے۔ اس سلسلے میں سرمایہ دارانہ نظام کے رجعت پسند مفکر بھی جس حقیقت کو تسلیم کر لیتے ہیں وہ یہ ہے کہ آرٹ کا معیار [illegible] بدلتا

ہے لیکن اس کی صورت نہیں بدلتی۔ چنانچہ جب وہ ادبی اقدار یا آرٹ کے حسن کو متعین کرتے ہیں تو اسے صورت کا حسن یا صرف اظہار کی قدریں بتاتے ہیں۔ اس قسم کی منطق وہی پیش کر سکتا ہے۔ جو آرٹ میں سماجی متن کے تغیر سے بالکل نابلد ہے۔ تاریخی اعتبار سے سماجی متن کے بدلنے کے یہ معنی ہیں کہ متن اپنے اظہار یا صورت کے نئے رشتے میں داخل ہوتا ہے (تغیر کا یہ ایک ادبی اصول ہے جسے ہراکلیٹس سے لے کر آئن شٹائن بھی تسلیم کرتے ہیں) نیا معنی پرانی صورت کو اپنی تشریح کے لئے مجبور کرتا ہے۔ اور گو یہ مرحلہ بغیر کسی کشمکش کے طے نہیں ہوتا۔ کیونکہ پرانی صورت معنی کو اپنی مقبولیت اور آزمودہ کاری کا واسطہ دیتی رہتی ہے۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ صورت بدل جاتی ہے۔ لیکن اس چیز پر روشنی ڈالتے وقت اکثر ترقی پسند حضرات بھی میکانکی سہل پسندی کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ صورت معنی کے مقابلے میں زیادہ قدامت پسند ہے، کیونکہ صورت کا دوسرا نام روایت بھی ہے۔ وضعی رشتے کبھی بھی اس تیزی کے ساتھ نہیں بدلتے ہیں جس تیزی کے ساتھ متن بدلتا ہے کیونکہ وضعی رشتے زیادہ مجرد ہوتے ہیں۔ وہ صدیوں کے ٹھوس تجربے کو منضم کئے ہوتے ہیں۔ وہ بدلتے ہیں لیکن نسبتاً کافی ردوکد کے بعد۔ ان وضعی رشتوں کے علاوہ آرٹ کی ایک مخصوص (Logicity) منطق بھی ہوتی ہے جو نثر کی منطق سے مختلف ہوتی ہے ؎

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی

اس شعر میں عشق اور عقل کے تضاد کو پیش کیا گیا ہے لیکن اس کی وضاحت نثر کی منطق سے نہیں کی گئی ہے بلکہ شعر کی منطق سے۔ شعر اور نثر کی منطق میں جو یہ بعد ہے وہ اکثر شعرا کو شعر کی طرف سے ہٹا کر نثر کی طرف لے جاتا ہے۔ کیونکہ جب دل بے تاب ہوتا ہے اظہارِ حقیقت کے لئے تو وہ اپنے کو ان حدود میں نہیں رکھ پاتا ہے جو اس کے مافی الضمیر کو بھرپور طور سے ادا کرنے میں حائل ہوں۔

قرونِ وسطیٰ کی دو سمتی تصویر اور نشاۃ ثانیہ کی سہ سمتی تصویر میں یہی فرق نہیں ہے کہ ان کا تصور اور صورت ایک دوسرے سے مختلف ہے بلکہ یہ بھی ہے کہ سہ سمتی تصویر کی منطق دو سمتی تصویر کی منطق سے زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ اسی قسم کا فرق قرونِ وسطیٰ کی موسیقی اور بی تھوون کی موسیقی میں بھی ملتا ہے۔ بی تھوون کی موسیقی کی منطق اتنی جاندار ہے کہ وہ شیلر کی نظمیں منتقل کر دیتا ہے۔ لیکن یہ بات قرونِ وسطیٰ کی موسیقی میں نہیں ہے۔ مصوری میں یہ تبدیلی اس وقت تک پیدا نہیں ہوئی جب تک کہ روشنی کے نئے نظریے نے ایک تیسری سمت کو محسوس کرانے کے طریقہ کو نہیں بتایا۔ اور موسیقی میں یہ تبدیلی اس وقت تک نہیں پیدا ہوئی جب تک کہ آواز کے نئے نظریے نے اس کے لئے میدان نہیں کھولا۔ بالکل اسی قسم کا فرق یونان کی دیو مالائی شاعری اور یورپ کی رومانوی شاعری میں نظر آتا ہے۔ قوتِ متخیلہ دونوں ہی جگہ کارفرما ہے۔ لیکن یونان میں وہ فینٹسی تخلیق کرتی ہے تو یورپ میں حقیقت نگاری کی طرف جھکتی ہے، اور گو یونانی جمہوریت کے آخری دور میں ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جن

میں حقیقت نگاری ہے۔ لیکن یہ رجحان شعوری ہونے سے زیادہ خود رَو اور
ان حالات کا پروردہ تھا جس میں فن کار رہ رہے تھے۔ چونکہ یہ محل مقتضی
نہیں ہے کہ اس بحث کو کھینچا جائے اس لئے میں اس سے متعلق صرف ایک
بات کہہ کر آگے بڑھنا چاہتا ہوں۔ ارسطو قوتِ متخیلہ کا تذکرہ یونانی فنِ تاریخ
میں غالباً پہلی دفعہ کرتا ہے۔ لیکن اسے صرف نقل اتارنے اور مشابہت ڈھونڈنے
تک محدود کر دیتا ہے۔ اور جب وہ ڈرامائی شاعری میں تعمیم پر زور دیتا ہے۔
(یعنی حقیقت نگاری کی طرف آتا ہے) تو صرف ایک ہی جنس کی تعمیم پر زور
دیتا ہے۔ لیکن کولرج (انیسویں صدی) ظواہر کے حدود کو توڑ کر (یعنی نقل اتارنے
یا مشابہت ڈھونڈنے کی منزل سے گزر کر) نہ صرف ایک ہی جنس کی تعمیم پر
زور دیتا ہے بلکہ اجناس کی تعمیم کا بھی مدعی ہے۔ کولرج کے یہاں قوت متخیلہ
کا یہ عمل جو ریاضیات کی اسپرٹ سے ہم آہنگ ہے۔ اصل میں ان طبیعاتی
علوم کا دیا ہوا تھا جنھوں نے ظاہر اور حقیقت کے رشتے کو یورپ کے
فلسفہ میں پہلی دفعہ بے نقاب کیا۔

ظاہر ہے کہ اس نئی اسپرٹ کے اظہار کے لئے جب کہ آرٹ سائنس کے
ساتھ ہم آہنگ ہوتا جا رہا ہے قدیم زمانے کی شعری منطق بہت دور تک
ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی ہے۔ اور یہی وہ سبب ہے کہ ہمارے بہت سے
نوجوان شعرا کے یہاں شعری زبان نثر کی منطق کی طرف جھک پڑی ہے
جس کا اظہار خیالات کی عمارت تعمیر کرنے اور حکایت وضع کرنے میں
ہو رہا ہے نہ کہ شاعری کو خطابت میں تبدیل کرنے میں جو شاعری کے

لئے مفید نہیں ہے۔

جب آپ اس وضع احتیاط کے ساتھ حسن کے مختلف پہلوؤں کو نظر میں رکھیں گے تو آپ اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ حسن کو کسی ایسی رُکی تھمی ہوئی شکل میں متعین نہیں کیا جا سکتا ہے جسے ہر زمانے کے ادب پر یکساں طور پر چسپاں کیا جا سکے۔ اگر زندگی کا حسن متحرک ہے۔ خوب سے خوب تر کی دوڑ لگی ہوئی ہے تو یہ کیونکر ممکن ہے کہ آرٹ اس دوڑ میں پیچھے رہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ حسن کی ماہیت اور اس کے ارتقا کے طریق کار کو پیش کر سکتے ہیں لیکن اس پر حرفِ آخر کی کوئی مہر نہیں لگا سکتے ہیں۔ ہماری زندگی کی ایک وہ منزل بھی تھی جب کہ ہمارا شعور بہت ہی پست تھا۔ حقیقت کو منعکس کرنے کی قوت حسیات کے دائرے میں محدود تھی۔ ہم حقیقت کو نہیں بلکہ ظواہر کو دیکھتے اور محسوس کرتے۔ اشیاء اور ان کے نام کو ہم وجود سمجھتے اور بے جان اشیاء کو بھی حیوانوں یا انسانوں کی طرح زندہ تصور کرتے تھے (قدیم یونانی فلسفی چقماق کو بھی ذی روح تصور کرتے تھے) اس زمانے میں آرٹ جادو (سائنس) اور جادو آرٹ تھا۔ کیا اس منزلِ حیات کا آرٹ موجودہ دور کے شعور کو مطمئن اور آسودہ کر سکتا ہے۔

اس منزلِ حیات کے بعد جب انسان نے مجرد علم حاصل کیا۔ اشیا کو ان کے نام سے جدا کر کے دیکھنے لگا۔ گھوڑا کوئی خاص گھوڑا نہیں۔ بلکہ عام تصور بن گیا تو آرٹ میں بھی حقیقت کو منعکس کرنے کی صلاحیتیں آگے بڑھیں لیکن چونکہ حقیقت کو منعکس کرنے کے لئے اس وقت وہ مادی علوم نہ تھے جو آج ہیں اس لئے اسے اشیاتی یا مابعد الطبیعاتی فلسفے سے بغلگیر ہونا پڑا۔ حقیقت

کو منعکس کرنے یا شعور کی صحت کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ اپنے متعلقہ خارجی حقائق کے ساتھ مطابقت رکھے۔ لیکن ایک ایسے دور میں جب کہ حقیقت اور شعور کی مطابقت کو عملاً ثابت کرنے کا کوئی ذریعہ نہ تھا۔ شعور کی صحت کا یہ محک نہ تھا۔ اگر عقیدہ کہیں منعکس کرتا تو کہیں براہین کے سدِّباب کے لئے مقدس اسناد یا حکایتیں وضع کی جاتیں ان حالات کے تحت فن کار کے سامنے بجز اس کے اور کوئی راستہ نہ تھا کہ وہ اپنے تجربات اور حواس پر بھروسہ کرے اور جغادری پنڈتوں کی بحث سے کنارہ کرے۔

جب کہ تجھ بن کوئی نہیں موجود　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
سبزۂ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یہاں غالبؔ نے مابعدالطبیعاتی فلسفے کو صرف اپنے تجربات اور احساسات سے چیلنج کیا ہے۔ ایک ایسے سماج میں جب کہ مادی علوم اس سماج کی رہنمائی نہیں کر رہے تھے۔ وہ اپنے فن کارانہ خلوص کا ثبوت بھلا اس سے زیادہ کیا دے سکتے تھے کہ خود اپنے محبوب عقیدے لاموجود اِلاّ اللہ کو شہید کر دیں۔

لیکن آرٹ جس کا بنیادی مقصد ادراکِ حقیقت ہے، کہاں تک علوم سے منقطع ہو کر کسی ایک فرد کے تجربات اور احساسات پر قناعت کر سکتا ہے۔ اسے دوسرے انسانوں کے تجربے کی مدد حاصل ہی کرنی پڑتی ہے۔ مادی

علوم انہیں دوسرے انسانوں کے تجربے کی تعمیم ہے۔ لیکن چونکہ طبقاتی سماج میں استحصالی طبقے کی طرف سے انسانی تجربوں کی کانٹ چھانٹ، خارجی حقائق سے مطابقت رکھنے یا نہ رکھنے کی بنا پر نہیں ہوتی۔ بلکہ طبقاتی مفاد کے تحفظ کی کسوٹی پر ہوتی ہے۔ اس لئے غلط شعور کی تدریج ہی کا زیادہ موقع بہم پہنچایا جاتا ہے۔ یہی سبب تھا کہ پرانی دنیا کے حقیقت نگار فن کاروں نے اپنے ادب کو کسی ایک منظر کی مصوری تک محدود رکھا۔ ایک منظر کا دوسرے مظاہر سے جو رشتہ ہے ظاہر اور حقیقت میں جو رشتہ ہے اسے دریافت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اور اگر کوشش کی تو مابعد الطبیعات کی دنیا میں داخل ہو گئے اور چونکہ مابعد الطبیعات حقیقت کا صحیح عکس نہیں کیونکہ احساسات سے ماوراء ہے اس لئے اس کا اظہار بھی آرٹ کے ذریعے نہیں ہو سکتا ہے۔ لیکن مابعد الطبیعات اور آرٹ میں جو تضاد ہے وہ مادی علوم اور آرٹ میں نہیں ہے کیونکہ مادی علوم کے ابتدائی ذرائع انسانی تجربات اور احساسات ہیں۔ پھر بھی آرٹ اور سائنس میں ایک بنیادی فرق ہے۔ سائنس محسوس CONCRETE سے مجرد کی طرف قدم بڑھاتی ہے۔ اور آرٹ مجرد سے محسوس کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ لیکن آرٹ محسوس اور تخصیص یافتہ PARTICULAR تجرید یا تعمیم یا سائنس سے آزاد ہو کر نہیں بلکہ اس میں شریک ہو کر بنتا ہے۔ جب حقیقت کی یہ صورت قرار پائی تو یہ ماننا پڑے گا کہ جمال خارجی ہوتے ہوئے اپنے فاعل سے ایک ایسا مخصوص علاقہ رکھتا ہے۔ جو سائنس کے میدان میں نہیں ملتا ہے فن کی داخلیت کا یہی پہلو کہلاتا ہے۔ جمال نہ صرف ادراک کی شے ہے بلکہ احساس کی شے

بھی ہے۔ جمال کا یہی مجرد رشتہ ادراک اور احساس کے درمیان قدیم وجدید آرٹ میں قدرِ مشترک تصور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ رشتہ آرٹ کو نئی قدروں میں بڑھنے اور پھیلنے سے نہیں روکتا ہے۔ ورنہ جمال کا تصور ہی بے معنی ہو جائے۔ کیونکہ جمال کا ایک عملی پہلو بھی ہے جس کا ہم عصر تاریخ کی ضرورتوں سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ ادراک مردہ فلسفے کا بھی کیا جا سکتا ہے اور ہم عصر زندگی کے مسائل کا بھی۔ مردہ فلسفے کے ادراک میں وہ مسرت نہیں ہے جو زندہ مسائل کے ادراک میں ہے۔ قدیم ادب انہیں معنوں میں ہم عصر ادب کے مقابلے میں کم حسین معلوم ہوتا ہے۔ بشرطیکہ یہ مقابلہ دونوں دور کے ادب کے درمیان کیا جائے۔ جس طرح زندگی میں سب سے زیادہ اہم اس کی تاریخی مادیت ہے، جو ایک تصورِ محض نہیں بلکہ ایک اجتماعی عمل ہے۔ اسی طرح آرٹ میں سب سے زیادہ اہم اس کی ہم عصریت ہے۔ جو تفکر محض نہیں بلکہ عمل بھی ہے۔ آرٹ انہیں معنوں میں ایک حرکی قوت ہے جو زندگی کو متشکل کرتا ہے اور ہم آرٹ کے حُسن کو اس کے اس پہلو سے جدا کر کے نہیں دیکھ سکتے ہیں۔ جمال نہ صرف ادراک و احساس بلکہ عمل کی قدروں کا بھی حامل ہوتا ہے۔

اب میں اس بحث کو ان کے نتائج میں منضبط کرنا چاہتا ہوں۔ جمال ایک داخلی رشتے کے باوجود خارجی شئے ہے۔ اس کی خارجیت اس بات میں مضمر ہے کہ جمالیاتی جذبے کے ذریعے جس خیال کا اظہار کیا جاتا ہے اس کی مطابقت خارجی حقیقت سے ہونی چاہئے۔ کیونکہ خیال اگر وہ حقیقی ہے کسی نہ کسی خارجی حقیقت ہی کا عکس ہوگا۔ یہی وہ طریق کار ہے جس کے ذریعہ ہم احساسِ جمال کو بھی

متعین کر سکتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں ایک چیز نظر انداز نہ کرنی چاہئے۔ عام تعلیم اور فنی تعلیم میں فرق ہے۔ عام تعلیم کے ذریعہ آرٹ کے حسن کو محسوس نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس کام کے لئے فنی تعلیم کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ موسیقی کے لئے صرف اس کا علم ہی نہیں بلکہ اس کے لئے ایک گوش بھی پیدا کرنا پڑتا ہے۔ اور یہ غلط فہمی اس وقت تک دور نہیں ہو سکتی ہے جب تک ہم آرٹ میں نہ صرف حسن بلکہ صداقت (خیال اور اس کے متعلقہ خارجی حقیقت کی مطابقت) کے مفہوم کو بھی متعین نہ کریں۔

صداقت کا اظہار انسان مختلف میڈیم کے ذریعے کر سکتا ہے۔ اور آج کر رہا ہے۔ انسانی نفسیات کے بارے میں علم النفس پر کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ سماجی رشتوں کے بارے میں سوشیولاجی کی کتاب لکھی جا سکتی ہے، اس قسم کی تمام کتابوں میں مصنف اظہارِ صداقت کے لئے آرٹ کے میڈیم کا محتاج نہیں ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں علمی صداقت اور فن کارانہ صداقت جسے شاعرانہ صداقت بھی کہا جا سکتا ہے ایک ہی شے نہیں ہے۔ حالانکہ وہ ایک دوسرے کو جھٹلاتی نہیں ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ شاعرانہ صداقت اپنے کن عناصر کی وجہ سے علمی صداقت سے ممتاز ہے؟ اگر اس کا جواب یہ ہے کہ اپنے مخصوص میڈیم کی وجہ سے جو بالکل صحیح ہے تو دوسرا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ میڈیم شاعرانہ صداقت کو اس حد تک متاثر کر سکتی ہے کہ خارجی حقیقت اور اس کے درمیان جو مطابقت ہے وہ غیر اہم ہو جائے۔ اس کے جواب میں یہ عرض کروں گا کہ بالکل نہیں۔ کیونکہ یہی وہ رجحان ہے جو شعرا کو جھوٹ اور ناول نگاروں کو فینٹسی کی طرف لے جاتا ہے

تاہم یہ ماننا پڑے گا کہ آرٹ کی دنیا اگر جھوٹ نہیں تو فکشن تو ضروری ہے۔ ایسی صورت میں اگر یہ مسئلہ طے ہو جائے کہ جھوٹ اور فکشن میں کیا فرق ہے تو شاعرانہ صداقت کا مسئلہ بھی تقریباً حل شدہ ہی سمجھنا چاہئے۔

یہ صحیح ہے کہ فکشن کے لغوی معنیٰ جھوٹ کے ہیں اور آج بھی فکشن جھوٹی بات کو کہتے ہیں۔ لیکن فکشن جھوٹ کی منزل سے گزر کر حقیقت کا ہم رکاب بنی ہے۔ اس کا سمجھنا اس کے لغوی معنی جاننے سے زیادہ ضروری ہے۔ قدیم دنیا میں جبکہ انسان کو فطرت کے قوانین کا علم نہ تھا اور وہ اس کی قوتوں کو اپنی خدمت میں مصروف نہ پاتا تو وہ اپنے ہی عمل کو تیز کرتا، زیادہ سے زیادہ کام کرتا، کیونکہ زندہ رہنے کے لئے اپنی پیداوار کو بڑھانا تو ضروری تھا ہی لیکن زیادہ سے زیادہ کام انسان ہنسی خوشی اس وقت کر سکتا ہے جب کہ اسے اپنے کام کے پھل لانے کا یقین ہو۔ اس قسم کا محکم یقین دو ہی صورتوں میں پیدا ہو سکتا ہے۔ ایک تو اس وقت جب کہ آپ کو کسی شئے کے قانون کا علم ہو اور آپ اس قانون کو عمل میں لائیں۔ اور دوسرے اس وقت جب کہ آپ ایک قسم کی خوش فہمی یا فریب میں مبتلا ہو جائیں۔ دیومالائی دور کا انسان اپنی لاچاری کے سبب سے ذہنی فریب ہی عاید کرنے پر اکتفا کرتا۔ بادلوں کا رقص کرتے وقت سوچتا کہ بس اب بارش ہوا چاہتی ہے۔ اور اگر اس میں تاخیر ہوتی تو وہ اپنے رقص کو اور بھی تیز کرتا۔ کھیتوں میں زیادہ سے زیادہ کام کرتا۔ غرض یہ کہ عقل سے کام لینے کے بجائے وہ اپنے کو زیادہ سے زیادہ نفسیاتی طور پر مستحکم کرتا۔ جب اس جذبے کا اظہار وہ اپنے آرٹ میں کرتا تو حقائق کے جگر میں اترنے کے بجائے ذہنی فریب سے آزاد ہونے کے بجائے ذہنی فریب کو حقیقت کے درجہ

تک پہنچاتا اور یہ عمل جو ایک قسم کی ساحری ہے نفسیاتی تبدیلی ہی سے انجام پاتا۔ نتیجہ کے طور پر اس وقت فن کار اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لئے خارجی حقائق میں کسی بھی قسم کی ترمیم کرنے میں آزاد تھا۔ حقائق میں ترمیم کرنے کا رجحان یعنی مبالغے اور غلو سے کام لینے کا رجحان بعد کی منزل میں ظاہر ہوا۔ بالآخر وہ اس منزل میں پہنچا جب کہ حسین جھوٹ بہترین شعر کہلانے لگا۔

اور گو آج بھی داخلی ردِ عمل کو تیز کرنے کے لئے کبھی کبھی مبالغے سے کام لیا جا سکتا ہے لیکن اسے حسن کا معیار قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اب فنِ تاریخ کے اس دور میں ہے جب کہ وہ حقیقت پر اپنا ذہنی فریب عاید نہیں کرتا، بلکہ حقیقت کو منکشف کرکے اسے اپنی مرضی کے مطابق بدلنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ انقلابی تبدیلی فن کار کو حقیقت کے ساتھ تصرف اور من مانی ترمیمات برتنے سے روکتی ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اگر فکشن کی اسپرٹ صداقت کے خلاف ہے تو وہ فکشن موجودہ لغت میں آرٹ نہیں ہے۔ فکشن حقیقت کے اظہار کا وہ روپ ہے جو قوتِ متخیلہ کے عمل سے وجود میں آتا ہے۔ فکشن فن کار کی اپنی وہ دنیا ہے جہاں انسانی تجربوں (جس میں مجرد مادی علوم بھی شامل ہیں) کو محسوس شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طریق کار سے جھوٹ یا جھوٹے شعور کو رد کرتا ہے۔ کیونکہ سچائی متحرک اور محسوس زندگی کی ہوتی ہے نہ کہ نظریات کی۔ فکشن انہیں معنوں میں صداقت سے زیادہ سچی ہوتی ہے۔ صداقت کا شاعرانہ روپ فکشن کی اسی سچائی کا نام ہے۔ یہ شاعرانہ صداقت علمی صداقت سے زیادہ قوی اور جاندار اس لئے ہوتی ہے کہ فن کار اسے اپنی ذات میں محسوس کرتا ہے۔

انگریزی زبان کے شاعر کیٹس نے جس وقت یہ بات کہی کہ "حسن صداقت ہے اور صداقت حسن"۔ تو اس نے اگر ایک طرف شاعرانہ صداقت کی طرف پہنچنے کی کوشش کی تو دوسری طرف بہت سے لوگوں کو غلط فہمیوں میں بھی مبتلا کر دیا۔ بات یہ ہے کہ کیٹس کے اس اعلان میں ایک ردِ عمل تھا۔ رومانوی تحریک کے اس رجحان کے خلاف جو آرٹ کو سائنس کی اسپرٹ سے جدا کر کے حقیقت کو منعکس کرنے کے بجائے صرف جذباتی ردِ عمل کا مدعی بن رہا تھا۔ وہ رومانوی رجحان یہ تھا کہ آرٹ حقیقت کو پیش نہیں کرتا بلکہ حقیقت کے جذباتی ردِ عمل کو۔ کیٹس جو خود رومانوی شاعر تھا اس نے اپنے اس مصرعے سے رومانیت کی بنیاد ہی منقطع کر دینی چاہی۔ لیکن صداقت اور حسن کے جس نازک رشتے کی وہ وضاحت نہ کر سکا وہ یہ تھا کہ صداقت کا اظہار بغیر آرٹ کے بھی ہو سکتا ہے لیکن حسن کا اظہار بغیر صداقت کے نہیں ہو سکتا ہے۔

جمالیاتی حظّ اور افادیّت

احساسِ جمال یا جمالیاتی حظ حاصل کرنے کی صلاحیت عطیۂ فطرت نہیں بلکہ خالصتاً انسانی تمدن کی پیداوار ہے۔ اس کی تخلیق اسی طرح ہوئی جس طرح انسان نے اپنی قوتِ مدرکہ، قوتِ ارادی، عقل اور انسانی جذبات (اخوت و محبت، ہمدردی انسانیت وغیرہ) کو جنم دیا۔ اسے اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ شخص جس کے کان موسیقی سے ناآشنا رکھے گئے ہوں اس کے لئے موسیقی بے معنی اصوات کے مجموعے سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی ہے۔ لیکن اگر بات صرف اتنی ہی ہو تو یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ جمالیاتی حظ کیا ہے۔ دقت کا سامنا تو اس وقت ہوتا ہے جبکہ یہ متعین کرنا پڑتا ہے کہ جمالیاتی حظ کا تعلق اصل میں کس چیز سے ہے۔ کسی بھی تخلیق کی افادیت یا اس کی صورت سے یا دونوں ہی سے۔ اس وقت اس چیز کو متعین کرتے وقت ہمیں موٹر کار سے لے کر شعر و نغمہ تک کو دیکھنا ہوگا۔ کیونکہ جمالیاتی حظ کا تعلق صرف ذہنی

تخلیق ہی سے نہیں بلکہ مادی تخلیق سے بھی ہے۔

مثال کے طور پر یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ غذا کا حسن اس کی غذائیت میں ہے۔ یا صورت میں۔ یہ سوال برمحل ہے کیونکہ اس کے سمجھنے کے بعد بہت سی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں۔ غرض یہ ہے کہ وہ شخص جو کئی روز سے ناقے پر فاقے کھینچ رہا ہو اس کے لئے غذا کا صوری حسن بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن ایک ایسے شخص کے لئے جس کی بھوک اشتہا کی منزل سے آگے نہ ہو اور جسے خوش قسمتی سے اچھی غذا مہیا بھی ہوتی رہی ہو غذا کا صوری حسن ایک اہمیت رکھتا ہے، خواہ وہ اہمیت غذائیت کی اہمیت سے کتنی ہی کم ہو۔ اب اسی جواب سے ایک دوسرا سوال بھی اٹھتا ہے۔ فرض کیجئے کہ اگر آپ کو ایک نہایت ہی خوبصورت کیک بالکل تاج محل کی شکل کا پیش کیا جائے اور یہ بتا دینے کے بعد کہ اس کا ذائقہ اچھا نہیں ہے یہ پوچھا جائے کہ یہ حسین ہے کہ نہیں تو آپ کا کیا جواب ہوگا؟ میرا خیال ہے کہ یہ کہنا مشکل ہو جائے گا کہ یہ حسین نہیں ہے۔ لیکن جس وقت آپ اسے حسین متصور کریں گے تو غذا کے اعتبار سے نہیں بلکہ ایک آرائشی سامان یا کھلونے کے اعتبار سے۔ اس وقت کیک غذا کی حدود سے نکل کر اس صنعت گری میں داخل ہو جاتی ہے، جسے آپ آرائشی سامان یا کھلونا بنانے کی صنعت کہتے ہیں۔ اور آپ یہ سوال جاتے ہیں کہ اس کا میٹرل کیا ہے۔ آٹا ہے یا پتھر۔ لیکن یہ بات اس کیک کے حق میں صادق نہیں آتی جس کی صورت، ذائقہ، رائحہ اور غذائیت سبھی کچھ اچھی ہو۔ کسی بھی کھانے کی تعریف اصل میں اسی وقت کی جاتی ہے جب کہ اس میں یہ تمام خوبیاں پائی جائیں۔ کیک کا ثبوت کیک کے کھانے ہی میں

ہے" اور یہ تمام خوبیاں "ذائقہ، رائحہ وغیرہ قبول خاطر ہونے کے باعث جلد سے جلد ہضم ہو کر جسم کو توانائی پہنچانے کی قدر کے پابند ہیں۔ بہر حال اسی نمائشی کیک کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی شے کی صورت کی مشابہت ایک میڈیم سے دوسرے میڈیم میں منتقل کی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ بات صرف مشابہت ہی تک صحیح ہے۔ نقلی تاج محل خواہ کسی مصور کا ہو یا کسی کھلونا ساز کا، اصلی تاج محل کی اسپرٹ کو پیش نہیں کر سکتا ہے۔ اس اصلی تاج محل کی اسپرٹ کس کی حیات کو بقائے دوام دینے کی ہے۔ وہی اسپرٹ اہرام مصر میں بھی ہے۔ دونوں میں فرق فنِ تعمیر اور میٹریل کا ہے لیکن اسپرٹ ایک ہی ہے۔ پھر بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ کسی بھی شے کی نقل یا تشبیہہ اتارنے کی ایک مخصوص جگہ آرٹ میں ہے۔ لیکن وہ جگہ بہت ہی پست ہے۔ یہی سبب ہے کہ "نقالی" کا لفظ ہماری زبان میں گھٹیا مذاق کو ظاہر کرتا ہے، اور اس سے محظوظ ہونے والے کو گنوار، ٹیس یا بچہ کہتے ہیں۔ اب یہاں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ آپ نے جس وقت اس کیک کو حسین ٹھہرایا تو آپ کی نظر صرف اس کی ظاہری صورت یعنی تاج محل کی مشابہت پر تھی۔ ایسی صورت میں آپ نے اسے حسین کہہ کر اپنی بالغ نظری کا ثبوت نہیں دیا۔ کیک وہی اچھا ہے جو کھانے میں اچھا ہو اور تاج محل کی وہ صورت جو اس کیک پر بنائی گئی تھی اس کا تعلق براہِ راست کیک بنانے کے فن سے نہیں بلکہ کھلونے بنانے کے فن سے تھا۔ اور اس قسم کا تصرف آج بہت سی مادی قسم کی تخلیقات میں کیا جا رہا ہے۔ قالین استعمال کی چیز ہے لیکن اسے اکثر صرف آرائش کی چیز بنا دیا

جاتا ہے۔ اور وہ آرائش کی چیز اس وقت ہو جاتی ہے جبکہ مصوری کا فن قالین کے میٹریل میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ اسی طرح یونانی ظروف بہت دنوں تک بہ حیثیت سامانِ آرائش اور اپنی مصوری کے لئے بکتے رہے۔ ان حالات میں ہمیں آرائشی ایرانی قالین اور یونانی ظروف کو ان کی عام نوعیت سے جدا کر کے دیکھنا ہوگا۔ انہیں ہم استعمال کی چیزیں نہیں بلکہ مصوری کے نقطۂ نگاہ سے دیکھیں گے۔ اور اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ (REMBRANDT) یا PERIN کی تصویروں میں کچھ افادیت ہو تو قاعدے سے آپ کو وہی افادیت وہاں بھی ڈھونڈنی چاہیئے۔ ورنہ آپ اسے مصوری کی سطح سے پست اور استعمال ہی کی چیز سمجھنے پر مجبور ہوں گے خواہ وہ کتنی ہی بھلی کیوں نہ ہو۔ کیونکہ یہ ضروری نہیں ہے کہ استعمال کی چیزیں بھدی ہی بنائی جائیں۔ ایک ایسا زمانہ بھی تھا جبکہ مادی تخلیقات ذہنی تخلیقات کی طرح احساسِ جمال کی بھی تسکین کا سبب تھیں۔ پرانے زمانے کے چقماق کے جوڑے اور بسولوں پر نہایت کاریگری صرف کی جاتی تھی۔ لیکن اس کاریگری سے ان کی افادیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ وہ استعمال ہی کی غرض سے بنائے جاتے دونوں کے درمیان اس قربت کا اندازہ اس سے بھی ہوتا ہے کہ یونانی زبان میں شاعر اور کاریگر دونوں ہی کے لئے ایک ہی لفظ (بنانے والا) استعمال کیا جاتا۔ اگر کاریگر اوزار اور زندگی کے دوسرے ضروری سامان بناتا تو شاعر انسانی شعور کو کسی نہ کسی صورت میں ڈھالتا اور یہ دونوں ہی کام انسان کے پیداواری عمل کو آگے بڑھانے میں مدد پہنچاتے۔ لیکن پیداواری عمل کو آگے بڑھانے کے یہ معنی نہیں کہ وہ راحت اور

استراحت سے بے نیاز ہو جائے اور صرف کام ہی کرتا رہے، بلکہ یہ ہیں کہ وہ اوزار کی مدد سے اپنی جسمانی محنت کو ہلکا کرے۔ محنت شاقہ کو راحت فزا کام میں تبدیل کرے اور یہ کام صرف مادی تخلیقات ہی سے نہیں بلکہ ذہنی تخلیقات کی مدد سے بھی انجام پاتا ہے۔ کیونکہ انسان کی محنت بھرپور اور راحت افزا اسی وقت ہوتی ہے جبکہ اسے اپنی محنت کے ثمر، زندگی کے تسلسل اور فطرت کی عادت کا یقین ہو۔ اس یقین کو مستحکم کرنے میں اس وقت کی ذہنی تخلیقات کا بہت بڑا حصہ رہا ہے۔

لیکن تخلیق خواہ مادی ہو یا ذہنی، بغیر کسی صورت کے وجود میں نہیں آسکتی۔ اوزار بنانے کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ اس کی قیاسی مدت چھ لاکھ سال کی بتائی جاتی ہے۔ اس لمبی تاریخ کو سامنے رکھتے ہوئے یہ بتایا گیا ہے کہ پتھروں کو کارآمد صورت میں تبدیل کرنے سے پہلے بہت دنوں تک انسانوں نے عملی تجربے کئے ہوں گے تب وہ اس لائق ہوا ہوگا کہ کسی بھی صورت کو اپنے مقصد کے ماتحت بہ نسبت اور صورتوں کے زیادہ پسند کرسکے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ اوزار کی صورت، اس کی افادیت یعنی اس کے عمل کی پابند ہے۔ تلوار کی دھار، اس کا خم، اس کی آب وتاب اور قبضے کا حسن تلوار کے کام سے آزاد نہیں ہے۔ پھر بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ایک مخصوص شکل میں ڈھالنے یا پیٹنے کے لئے کاریگر کے لئے شکلوں کی تجرید ABSTRACTION ضروری ہے۔ جس طرح تلوار ڈھالنے کے لئے شکلوں کی تجرید ضروری ہے۔ اسی طرح شور کو شعر و نغمہ میں ڈھالنے کے لئے آہنگ اور عددی رشتوں کے تجرید کی ضرورت پڑتی ہے۔ اور یہ کام خاطر خواہ کامیابی کے ساتھ اسی وقت انجام پاتا ہوگا جبکہ کچھ لوگوں نے خصوصی طور سے اس کام پر وقت صرف کیا ہوگا۔ لیکن بدقسمتی سے یہ سعادت

انسان کو اس وقت نصیب ہوئی جبکہ اس کا سماج تقسیمِ محنت کی بنا پر امیر و غریب اور آقا و غلام کے طبقوں میں تبدیل ہونے لگا۔ ذہنی تخلیق جو سماجی شعور کا علمی اظہار تھی اور براہِ راست انسان کے پیداواری عمل سے تعلق رکھتی تھی منقسم سماج میں طبقاتی آئیڈیلوجی کے میدان میں داخل ہو جاتی ہے۔ اور شعرا غریبی اور امیری اور غلامی کو اسی طرح فطری بنا کر پیش کرنے لگتے ہیں، جس طرح روز و شب اور موسم کے تغیرات کو وہ فطری سمجھتے۔

لیکن تصویر کا یہ صرف ایک رُخ ہے۔ اس کا دوسرا رُخ شعرا کا سماجی مظاہر کے خلاف وہ جذباتی ردِ عمل ہے جو کبھی کبھی باغیانہ رنگ اختیار کر لیتا۔ جہاں ان کا جذباتی ردِ عمل حکمران طبقے کی آئیڈیلوجی سے ٹکراتا بھی (یہاں میں ان شعرا کی بات نہیں کر رہا ہوں جو محکوم طبقے کی آئیڈیلوجی کو اپنا لیتے) اور طبقاتی نظام کی یہ حکمران آئیڈیلوجی خواہ وہ غلامی کے عہد کی ہو یا سرمایہ دارانہ نظام کی مابعد الطبیعات سے آزاد نہیں رہی ہے۔ گو یہ صحیح ہے کہ بورژوا طبقے نے اپنے عروج کے زمانے میں جاگیردار طبقے کی آئیڈیلوجی کو شکست دینے کے لئے پرانی مابعد الطبیعات کے خلاف بھی جنگ کی۔ لیکن اپنے استحصالی کردار کے باعث وہ آئیڈیلزم اور مابعد الطبیعات کو کبھی بھی پوری طرح رد نہ کر سکا۔ بلکہ اس کے برعکس اپنے انحطاط کے زمانے سے اسے ہوا دینے اور زندہ رکھنے کی مسلسل کوشش کر رہا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اگر ہم پرانے ادب کو صرف خدا گزیدہ طبقاتی آئیڈیلوجی کی روشنی میں دیکھیں۔ اس کی مابعد الطبیعات آئیڈیلزم اور رجعت پسند فلسفے کو دیکھیں اور شعرا کے جذباتی ردِ عمل یا زندگی کی براہِ راست مصوری کو فراموش کر دیں جو حکمران طبقے کی آئیڈیلوجی سے ٹکراتی تو کیا ہماری پرکھ کا نظریہ صحیح ہو گا۔ میرا

خیال ہے کہ یہ طریق کار صحیح نہ ہوگا۔ اس کے برعکس یہ طریق کار بھی غلط ہوگا کہ ہم ادب کے سوشل فنکشن، ایک مخصوص سماجی بنیاد کو جذباتی تنظیم کے ذریعے مضبوط کرنے اور مدد پہنچانے کے عمل کو بھلا بیٹھیں۔ اور صرف اس کے کچھ ایسے تھوڑے سے اجزا کو لے لیں جہاں زندگی کی براہِ راست مصوری ہے یا سماجی مظاہر کے خلاف جذباتی ردِ عمل ہے۔ اور اس سارے نقشے کو فراموش کر دیں جس سے حکمران طبقے کی آیڈیلوجی مضبوط ہوتی ہے، یا جس سے نئی غلامی کے رشتے مضبوط ہوتے ہیں۔ اب دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا پرانے طبقاتی رشتوں کے خاتمے پرانے طبقے کی موت، پرانی سماجی بنیاد کے ڈھنے اور اس بنیاد پر تعمیر کی ہوئی آیڈیلوجی کے خاتمے کے بعد جبکہ اس ادب کا سوشل فنکشن ختم ہو جاتا ہے تو کیا اس کا جمالیاتی حظ بھی ختم ہو جاتا ہے؟ قبل اس کے کہ ہم اس سوال کا جواب دیں ہمیں طبقاتی آیڈیلوجی سے متعلق کچھ اور باتیں بھی سمجھ لینی چاہئیں۔ طبقاتی سماج میں حکمران آیڈیلوجی ہمیشہ سے مخصوص طبقے کی رہی ہے۔ لیکن وہ یکساں طور پر ہمیشہ رجعت پسند نہیں رہی ہے۔ مثلاً بورژوازی کے اٹھان کے زمانے میں بورژوا طبقے کی آیڈیلوجی، جب وہ جاگیردار طبقے کی آیڈیلوجی کو شکست دینے کی کوشش کر رہی تھی، طبیعاتی علوم کو آگے بڑھایا۔ زندگی میں عمل، حرکت اور انسانیت کی قدروں پر زور دیا۔ لیکن اپنے انحطاطی دور میں جبکہ اس کی جنگ پرانے جاگیردار طبقے سے نہ رہی بلکہ اپنے ہی اندرونی تضاد کی ابھاری ہوئی طاقتوں یعنی مزدور اور اس کی آیڈیلوجی سے ہوئی تو اس نے رجعت کی تمام طاقتوں کو اپنا مددگار بنانا شروع کیا۔ ایسی صورت میں ہمیں صرف تاریخی حیثیت سے کسی بھی طبقے کی آیڈیلوجی کو ترقی پسند یا رجعت پسند بتانا ہوگا۔ نہ کہ کسی مجرد اصول کے ماتحت۔ اور گو یہ بھی صحیح ہے کہ جب نیا نظام ہو جاتا ہے تو وہ پرانے کو ہضم کر لیتا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جنہیں ہضم کر لیتا

ترقی پسند فلسفہ کا ہے اس کے لئے غیر دلچسپ ہو جائیں۔ مارکسزم میں پرانے زمانے کا ہضم ہو چکا ہے اور ہو رہا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ مارکسزم کے لئے ہراکلیٹس، ڈیموکرٹیس، ایپکورس گلیلیو، بیکن، ڈاروِن اور ڈیکارڈ غیر دلچسپ ہو جائیں۔ خواہ ان کی دریافت نامکمل اور غلطیوں سے آمیز کیوں نہ ہو۔ ادبی دنیا میں اسی قسم کی بڑی ہستیاں ہیں جنہوں نے اپنے براہِ راست مشاہدے اور تجربات کی مصوری کے ذریعے انسانی رشتوں کو سمجھنے میں مدد پہنچائی ہے۔ اور اس شعور کی نشر و اشاعت میں حصہ لیا ہے جس سے انسان آگے بڑھا ہے۔ اس کا اندازہ اس وقت ہوتا ہے جبکہ ہمیں کلاسیکی ادب کو پڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ اس وقت انسانی تاریخ اور انسانی شعور کی مختلف منزلیں زندہ صورت میں ہمارے سامنے آتی ہیں جس سے ہماری بصیرت میں اضافہ ہوتا ہے۔ انسان کی طاقت اور اس کے مستقبل کے بارے میں ہمارے یقین کو قوت ملتی ہے۔ اس طرح وہ کلاسیکی ادب بالواسطہ دورِ حاضر کے مسائل کے سمجھنے اور ان کے حل کرنے میں مددگار ہوتا ہے۔ وہ جمالیاتی حظ جو ہم اس قسم کے کلاسیکی ادب سے حاصل کرتے ہیں، اس افادیت سے آزاد نہیں ہے وہ انسان بڑا ہی کند ذہن ہوگا جو عجائب گھر سے نکلے اور صرف ہا ہا کر کے اپنے جمالیاتی حظ کا اظہار کرے اور یہ نہ بتا سکے کہ وہاں کی چیزیں دیکھ کر اس کی بصیرت میں کتنا اضافہ ہوا ہے۔ لیکن عجائب گھر، انسانی تعلیم اور جمالیاتی حظ کا صرف ایک ادنیٰ ذریعہ ہے۔ عجائب گھر سے انسان کی حاصل کردہ عظمت کا صرف اندازہ کیا جا سکتا ہے لیکن زندگی کی تخلیق کے لئے اور بہت سی چیزیں درکار ہیں۔ زندگی کی تخلیق اسی وقت ممکن ہے جبکہ آپ زندگی کے مسائل کو سمجھ کر زندگی کی مادی اور ذہنی قدروں کی تخلیق کریں۔ موٹر، ٹریکٹر، بل، رصدگاہ اور ادب سبھی کچھ تخلیق کریں۔ مادی تخلیقات کے ذریعے انسانی نفسیات کو مزید کھوئیں۔

اور زندگی کا حسین تر تصور پیش کریں۔ یہی سبب ہے کہ معصر ادب اور فن کے ساتھ انسان کی وابستگی بہ نسبت کلاسیکی ادب کے زیادہ گہری ہوتی ہے۔ لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ جب ہم ہمعصر فن کاروں کا قد ناپتے ہیں تو انہیں بالعموم پرانے ہی فن کاروں کی بغل میں کھڑا کر دیتے ہیں۔ یہ حرکت اچھی بھی ہو سکتی ہے اور بری بھی۔ بری اس لئے کہ ہمعصر شعور کا مقابلہ ماسبق شعور کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا ہے، اور اچھی اس لئے کہ آرٹ کے میڈیم کو عملی طور سے جانچنے کا ایک ذریعہ یہ بھی ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ اس میڈیم کو اور دوسرے فنکاروں نے کیونکر برتا ہے۔ تخیل کی سحر کاری زندگی کے گرد گھیرا ڈالنے، بے شمار رشتوں میں سے صرف چند کو منتخب کر لینے، کہیں کسی کا رنگ گہرا کر دینے تو کہیں کسی کی لو مدھم کر دینے کے فن کو الفاظ یا دوسرے میڈیم میں کس طرح برتا گیا ہے۔ اس تکنیک کی ایک خارجیت ہے جسے کچھ اصولوں میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ اور گو بنیادی اصول یہی ہے کہ ذہنی تخلیق کی مطابقت خارجی حقیقت سے ہونی چاہیئے۔
لیکن وہ اصول مختلف فنکاروں کے یہاں اتنے
بے شمار قسم کے نمونوں میں کھلا ہے کہ آپ کے سامنے ذہنی تخلیق کا ایک میلہ سا نظر آتا ہے
اس میلے سے بخوبی لطف اندوز ہونے کے لئے یعنی فن کار کی اسپرٹ
کو دریافت کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ آپ ذہنی تخلیق کے تانے بانے کو بھی سمجھیں کیونکہ اس کی اسپرٹ یا زندگی کی مصوری کسی ایک جملے یا ایک مصرعے میں نہیں بلکہ مسلم تخلیق میں ملے گی۔ جو ذہنی تخلیق کے قوانین سے بے نیاز ہو کر وجود میں نہیں آتی۔

ادبی تخلیق خواہ کتنی ہی آسان اور سادہ زبان میں کیوں نہ ہو اپنی مکمل گہرائی اور احساس جمال کو اسی شخص کے سامنے کھولتی ہے جسے ادبی تعلیم بھی ملی ہو۔ اسے آپ

یوں سمجھ سکتے ہیں کہ گلنکا اور بی تھووین کو سمجھنے کے لئے موسیقی کی تعلیم ضروری ہے لیکن جب اس قسم کی ادبی تعلیم ایک محدود حلقے میں سمٹ کر رہ جاتی ہے، اور وہ عام نہیں ہو پاتی تو وہ ہوش گوش جن کی مدد سے وہ ذہنی تخلیق کو بخوبی سمجھتا ہے، مردہ ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ادبی ہوش و گوش کی تخلیق ایسی ذہنی تخلیقات سے نہیں ہوتی جن میں زندگی سمٹی سمٹائی یا مجروح شدہ حالت میں کسی کونے کھترے میں چھپی ہوئی ہو، بلکہ ایسے ادب سے جس میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کی زندگی کا عکس ہو، جہاں زندگی ہر گوشے اور ہر پہلو سے ابلی پڑتی ہے۔ ادبی تعلیم اس صلاحیت کا نام ہے جو کسی میڈیم کے ذریعے آپ میں حقیقت تک پہنچنے کی صلاحیت پیدا کر دے۔ ایسی صورت میں یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ ادبی تعلیم کا فرض وہی ادب انجام دے سکتا ہے جس کا رشتہ زندگی سے گہرا ہو، جو عام انسانوں کی زندگی کو پیش کرے۔ زندگی کے ان مسائل کو پیش کرے جن کے حل کرنے میں زیادہ سے زیادہ لوگ لگے ہوئے ہوں اور جس کے حل میں زیادہ سے زیادہ لوگوں کا فائدہ ہو۔ اسے دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی ایسی ذہنی تخلیق سے جمالیاتی حظ بیدار نہیں ہو سکتا جس میں انسانی شعور کی ترجمانی نہ کی گئی ہو۔ اور انسانی شعور معمولی معمولی نفسیاتی کیفیت کے علم ہی کا نام نہیں ہے بلکہ انسان کے اس جد و جہد اور عمل کے علم کا بھی نام ہے جو اگر ایک طرف پہاڑوں میں سرنگ لگاتا ہے، آفتاب کی حدت کو ایندھن میں تبدیل کرتا ہے تو دوسری طرف اپنے معاشرے سے ہر وہ جھوٹ، کذب، ظلم اور استحصال کی قوتوں کو زائل کرتا ہے جس نے اسے فطرت کا غلام، انسان کا غلام اور مابعد الطبیعات کے گورکھ دھندے میں اسیر کر رکھا ہے۔ لیکن اگر ادب میں اس شعور کا اظہار ذہنی تخلیق کے خارجی

قوانین کے تحت نہ ہو مثلاً ناول پلاٹ، اور کردار نگاری سے بے بہرہ اور شعر اور جذبے سے بے نیاز ہو تو وہ اپنی افادیت کے سارے پہلوؤں پر حاوی نہیں ہو سکتا ہے لیکن اس موقعے پر یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ذہنی تخلیق کے خارجی قوانین مطلق اور اٹل نہیں ہیں بلکہ ارتقائی صورت میں ذہنی تخلیق کے ساتھ ترقی کرتے رہتے ہیں۔ صداقت کی مصوری میں زیادہ سے زیادہ مکمل ہوتے جاتے ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو یہ سوچتے ہیں کہ شاید جمالیاتی حظ انہیں خارجی قوانین کو برتنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا تعلق شعور کے اظہار یا صداقت کی مصوری سے نہیں ہے، وہ سخت قسم کے دھوکے میں ہیں۔ کیونکہ جمالیاتی حظ آپ کے دل و دماغ میں اس وقت انگڑائی لیتا ہے جبکہ آپ کسی شے کی حقیقت تک براہِ راست پہنچ جائیں۔ اور میڈیم کی رکاوٹ کو کم از کم محسوس کریں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب تک کوئی ذہنی تخلیق آپ کی رسائی حقیقت تک نہ کر سکے آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس میں ذہنی تخلیق کے قوانین اور آرٹ کے میڈیم کو قاعدے کے ساتھ برتا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ جب تک کوئی ذہنی تخلیق کسی شے کی حقیقت کو پیش نہ کرے وہ جمالیاتی حظ کو بیدار نہیں کر سکتی ہے۔ کیونکہ جمالیاتی حس SENSE انسان کی اس جد وجہد سے پیدا ہوئی ہے جسے وہ حقیقت کو سمجھنے، اس پر قابو پانے اور تبدیل کرنے میں کرتا رہا ہے۔ اور یہ جد وجہد کسی مابعد الطبیعاتی حقیقت کی جستجو کی نہیں رہی ہے۔ بہر حال وہ خوشی جو آپ اس جمالیاتی حس کے ذریعے محسوس کرتے ہیں، اس ذہنی تابناکی کے نتیجے کی صورت میں پیدا ہوتی ہے۔ جس وقت آپ کسی

شے کی حقیقت کو سمجھ لیتے ہیں اور یہ پکار اٹھتے ہیں کہ اس کے اظہار کا بس یہی پیکر ہے ؎

ز فرق تا بقدم ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا این جا است

اور جس طرح حقیقت کا علم روز بروز زیادہ سے زیادہ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ اسی طرح فن کار روز بروز حقیقت کی مصوری میں زیادہ سے زیادہ گہرائی میں اترتا جاتا ہے۔ اور اس گہرائی میں اترنے کے یہ معنی ہیں کہ وہ ذہنی تخلیق کے قوانین کو زیادہ سے زیادہ مکمل کرتا جاتا ہے تاکہ حقیقت زیادہ خوبی کے ساتھ بے نقاب ہو سکے۔

ع ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

گہرائی میں اترنے کے یہ معنی ہیں کہ حقیقت کو زیادہ سے زیادہ سچائی اور اس کے زیادہ سے زیادہ رشتوں کے ساتھ پیش کیا جائے۔ اور چونکہ شاعر ادیب اس کام کو ادب کے میڈیم کے ذریعہ انجام دیتا ہے۔ اس کے کلام میں جمالیاتی حظ اس بات میں پایا جاتا ہے کہ آپ حقیقت کو زندہ اور مجسم صورت میں دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں۔

اب اگر اس نقطۂ نظر کو سامنے رکھتے ہوئے ہم کچھ شیکسپیئر اور غالب کے کلام سے استفادہ کریں تو ادب کی افادیت اور جمالیاتی حظ کا رشتہ زیادہ واضح ہو سکے گا۔ شیکسپیئر کے ڈرامے آج بھی پڑھے اور ڈرامائے جاتے ہیں۔ جس سے کافی انسان محظوظ ہوتے ہیں۔ کیا وہ جمالیاتی حظ اس وجہ سے ہے کہ اس کے الفاظ کی موسیقی، کچھ تشبیہ و استعارے اور اس قسم کی دوسری

چیزیں اچھی ہیں، یا اس وجہ سے کہ آپ اس کے ڈراموں میں اس وقت کی زندگی کا سچا عکس دیکھتے ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ہمیں اس پہلو پر بھی غور کرنا ہے کہ شیکسپیئر کے ادب کا حرکی رول ختم ہو چکا ہے یا باقی ہے۔

شیکسپیئر اپنے ڈراموں میں نشاۃ ثانیہ کی تحریکِ انسان دوستی کا نمائندہ تھا۔ لیکن چونکہ یہ تحریک تاجر طبقے کی قیادت اور اس کی مادی ترقی کے جلو میں بڑھی۔ انسان دوستی کی قدریں اس طبقے کی تاجرانہ قدروں سے ٹکراتی بھی رہیں۔ اس کی اجمالی تفصیل یہ ہے: تاجر طبقے کی روز افزوں ترقی یعنی سائنس اور صنعت کی ترقی کے ساتھ خارجی فطرت کے خلاف انسانی آزادی کی سرحدیں وسیع ہو رہی تھیں اور جاگیردارانہ نظام کی وہ تمام کلیسائی تعلیمات کہ انسان ایک ازلی گناہ کا نتیجہ ہے۔ اور بذاتِ خود قدروں کا حامل نہیں ہے شکست کھا رہی تھیں۔ ان تمام چیزوں سے انسان میں اپنے وجود کا یقین اور انسانیت کی قدروں کے ساتھ ایک گہرا لگاؤ پیدا ہو رہا تھا۔ لیکن اسی کے ساتھ تاجر طبقہ سرمایہ جمع کرنے، انسانوں کی محنت سے ناجائز فائدہ اٹھانے دوسرے ملکوں کی دولت لوٹنے اور سمیٹنے میں اس قدر سفاک اور بیرحم ہو رہا تھا کہ وہ انسان کے بدلے CANNIBAL کے لقب کا مستحق ہو رہا تھا۔ زرگری کی دھن میں حسن و نغمہ، محبت اور انسانیت کی تمام قدروں سے بے نیاز ہو رہا تھا۔ اور گو آج وہ تضاد شیکسپیئر کے وقت کے مقابلے میں زیادہ شدید ہے۔ لیکن شیکسپیئر کی عظمت اسی میں ہے کہ اس نے اس ابھرتے ہوئے تضاد کو نہایت ہی شدتِ احساس اور منطقی نتائج کے ساتھ پیش کیا ہے۔

مرچنٹ آف وینس" میں (ANTONIO) انٹونیو اسی نشاۃِ ثانیہ کا تاجر ہے۔

وہ صرف تجارت کرنا ہی نہیں بلکہ روپیہ کو خرچ کرنا اور دوستی کے حق کو ادا کرنا بھی جانتا ہے۔ لیکن شکسپیئر نے آنٹینو کو اس ڈرامے میں اتنی اہمیت نہیں دی ہے جتنی کہ شائی لاک کو، کیونکہ شکسپیئر نے یہ محسوس کیا کہ زرپانی کی اصل روح شائی لاک میں ہے جو بزنس کو صرف بزنس سمجھتا ہے۔ خواہ اس بزنس میں دوسروں کی جان تو ایک طرف رہی خود اسے اپنی دولت اور بیوی بچوں کی محبت ہی سے ہاتھ دھونا کیوں نہ پڑے۔ شکسپیئر نے شائی لاک کو پیش کرکے سرمایہ دار طبقے کی خباثتِ نفس اور اس کے روحانی دیوالیہ پن کو پیش کیا۔ شکسپیئر اپنے اس تجزیے میں کتنا صحیح تھا۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہو سکتا ہے کہ اس موضوع کو بعد کی صدیوں میں بار بار ناول نگار دہراتے رہے ہیں۔ کیونکہ سرمایہ دارانہ نظام کی یہ تلخ حقیقت اس کی موت سے پہلے ختم ہونے کی نہیں۔ اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ شکسپیئر کے ڈراموں میں انسانیت اور بربریت کی جنگ ہے خواہ وہ بربریت شاہوں کی ہو یا تاجروں کی۔ اور جب تک اس روئے زمین سے بربریت کا خاتمہ نہیں ہوتا ہے، شکسپیئر کے ڈراموں کا حرکی رول باقی رہے گا۔ اس تنن میں اگر آپ اپنے اس جمالیاتی حظ کا جائزہ لیں جو اس کے ڈراموں کے پڑھنے سے پیدا ہوتا ہے تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ ہم اس جمالیاتی حظ کا اکتساب شکسپیئر کے شعور کی تاریخی گہرائی اور انسانیت دوستی کی قدروں سے کرتے ہیں نہ کہ "شعور محض" سے جو اس کے یہاں نہیں ہے۔

اب ضرورت اس بات کی ہے کہ شعور کی تاریخی گہرائی کی وضاحت کر دی جائے تاکہ بات صاف ہو سکے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ شکسپیئر کی ہمہ گیریت اس بات میں ہے کہ وہ زندگی کی عنصری اور بنیادی کیفیات کو پیش کرتا

ہے جو انسان کی تاریخی منازل اور تمدنی جد و جہد سے آزاد ہیں۔ یہ بیان سرا سر جھوٹ ہے۔ مثال کے طور پر آپ محبت کے موضوع کو لیجئے جسے شکسپیر نے پیش کیا ہے تقریباً اس چیز پر سبھی کو اتفاق ہے کہ اس موضوع پر اس کا رومیو جولیٹ بہترین ڈرامہ ہے۔ اس ڈرامے میں شکسپیر نے محبت کے موضوع کو اس کی تاریخی پُرمائیگی کے ساتھ پیش کیا ہے نہ کہ تاریخ سے آزاد ہو کر۔ رومیو اور جولیٹ جاگیردارانہ نظام کے رسم کے خلاف اپنی آزاد محبت کی دنیا تخلیق کرتے ہیں اور باوجود سخت خاندانی منافقت کے اپنا بیاہ رچا لیتے ہیں۔ اور اس رشتے کو اتنا عزیز رکھتے ہیں کہ وہ اپنی جان دے دیتے ہیں لیکن اپنے عہد و پیمان کی معصومیت اور تقدس پر حرف نہیں آنے دیتے۔ شکسپیر کے اس ڈرامے میں جو لی ری سیزم جذباتی گہرائی اور شاعرانہ بہاؤ ہے وہ سب کا سب محبت کے اسی تاریخی شعور سے پھوٹتا ہے جو نشاۃ ثانیہ کے دور میں مذہب کی اہمیت اختیار کر رہا تھا۔ آپ خود ہی غور کیجئے وہ دل بھلا اس شاعری سے کیا جمالیاتی حظ حاصل کر سکتا ہے جو اس اصول کی مخالفت کرتا ہو۔ شادی بیاہ اور خانگی زندگی کی بنیاد آزاد محبت پر نہ ہونی چاہئے۔ اپنے زمانے کے سماجی منظر کو اس کے نئے تاریخی رشتے میں دیکھنے ہی کو تاریخی شعور کہتے ہیں" اور یہ تاریخی شعور شکسپیر کے تمام ڈراموں میں ہے۔

ہیملٹ کا تعلق شاہیت یا رؤسا کے طبقے سے ہے، لیکن ہیملٹ اپنے اس طبقے میں بجز اخلاق سوز تعیش، بے وفائی اور موت کے کچھ نہیں دیکھتا۔ اس کی دیوانگی اس طبقے سے علیحدہ ہونے کا ایک ذریعہ ہو جاتی ہے۔ اور ممکن ہے کہ ہیملٹ زندہ رہنے کا ہی فیصلہ کر لیتا۔ اگر اسے کوئی اخلاقی اصول مل سکتا خواہ وہ اسے

بورژوا طبقے ہی میں کیوں نہ ملتا۔ چنانچہ جس وقت ہیملٹ انسان کو مثل خداوند کہتا ہے تو اس کی نظر میں بورژوا ہی طبقے کے کارہائے نمایاں تھے۔ لیکن چونکہ وہ طبقہ CALIBAN بھی تھا اس لئے اس کی نظر ادھر سے بھی ہٹ جاتی ہے۔ ہیملٹ اسی وجہ سے زندگی اور موت کے درمیان فیصلہ نہیں کر پاتا ہے۔ لیکن اس بات کا فیصلہ یقیناً کر لیتا ہے کہ (NEMSIS) پرانے کی موت یا خباثتِ نفس کی زندہ لاش میں تلوار چبھونے ہی میں ہے لیکن شیکسپیئر کی شاعری کا یہ صرف ایک پہلو ہے اس کا دوسرا پہلو شیکسپیئر کی وہ کمزوریاں ہیں جہاں الزبتھ کا سمجھوتہ باز زمانہ (رڈوسا اور تاجروں کے سمجھوتے کا زمانہ) اسے جاگیردارانہ عہد کے فلسفۂ مقدر پرستی اور زندگی کے عارضی تصوّر سے بھی الجھائے رکھتا ہے۔ وہ اپنے کردار کو مرتے وقت انہیں قدروں کے ذریعے موت سے ہم آہنگ کر دیتا ہے

اب ذرا غالبؔ کی طرف متوجہ ہوئے ـــ

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جُز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالبؔ کے لئے یہ شعر سچے جذبات کا آئینہ تھا۔ کیونکہ نہ صرف انہیں کی زندگی

ایسی تھی بلکہ اس وقت بے شمار انسانوں کی زندگی اسی ڈھب کی تھی لیکن اس شعر کی جذباتی کسک آج ان انسانوں کی نفسیات سے کیونکہ ہم آہنگ ہو سکتی ہے جو غمِ ہستی کا علاج اپنی زندگی ہی کا میں چاہتے ہیں اور موت کو درمانِ زیست نہیں سمجھتے۔

ایسی صورت میں یہ سوچنے کی بات ہے کہ انسان کا جمالیاتی حظ صرف اسی بات سے بیدار نہیں ہو سکتا کہ شاعر کا تجربہ سچا ہے خواہ اس کا تعلق حقیقت سے ہو یا نہ ہو۔ ہر وہ تجربہ جو کسی کے لئے سچا ہو ضروری نہیں ہے کہ وہ حقیقت کا جزو بھی ہو۔ کیونکہ بعض اوقات انسان کا ایگو اپنے تجربے پر مبالغے کا ایسا غلاف چڑھا دیتا ہے کہ وہ حقیقت کے منافی ہو جاتا ہے۔ خود غالبؔ کے زمانے میں زندگی اتنی مجبول نہ تھی کہ اس کا کام صرف شمع کی طرح گھلنے ہی کا رہا ہو۔ اور اگر ایسا ہی ہوتا تو ہم تو کب کے مر چکے ہوتے۔ لیکن جب وہی شاعر محرومی و ناکامی کے جذبات سے متعلق اس قسم کے شعر لکھتا ہے —— تو ان کی نوعیت مختلف ہوتی ہے ؎

توڑ بیٹھے جبکہ ہم جام و سبو پھر ہم کو کیا　　آسماں سے بادۂ گلفام گر برسا کرے

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل　　انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

ان اشعار میں شاعر اپنی محرومی و ناکامی کی بنا پر زندگی کی تعمیم نہیں کرتا ہے بلکہ اپنے تجربات کو اپنی ہی ذات تک محدود رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں ان اشعار کا جمالیاتی حظ اگر سب کے لئے نہیں تو کم از کم اس شخص کے لئے بامعنی یقیناً ہو سکتا

ہے جو کبھی نہ کبھی خود اس کیفیت سے گزرا ہو۔ لیکن اسی کے ساتھ یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس قسم کے اشعار میں جمالیاتی حظ کی سطح بہت اونچی نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ معمولی معمولی نفسیاتی کیفیات کے ادراک کو زندگی میں وہ جگہ حاصل نہیں ہے جو اس کے بنیادی مسائل کے ادراک کو۔ دوسری بات یہ کہ کسی بھی شخص کا ذاتی تجربہ اس وقت تک ہمہ گیریت اختیار نہیں کرتا ہے جب تک کہ وہ بے شمار انسانوں کے تجربوں سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اور ان بے شمار آدمیوں کے تجربوں کی تعمیم یا تجرید کا نام انسانی علوم ہے۔ دوسروں کے تجربوں کو براہِ راست کوئی بھی انسان، اپنے جسم و جان کی سطح پر محسوس نہیں کر سکتا ہے بلکہ اپنے مشاہدے اور علم و ادب کے ذریعے ہی ان کو جانتا ہے اور ان کی تصدیق اپنے تجربات سے کرتا ہے جہاں کہیں شاعر کسی بھی اپنے یا پرائے تجربے کو پیش کرتے وقت انسانی علوم سے بہرہ مند نہیں ہوتا ہے تو وہ اپنے تجربے کی سطح کو بلند نہیں کر پاتا ہے۔ شیفتہ کا مشہور شعر ہے ؎

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

اس شعر میں آرٹ کا وہ مخصوص کردار نہیں ہے، جو احساسات اور ادراک کے درمیان ایک پل کا کام دیتا ہے۔ اس شعر میں جذبۂ محبت کا شعور ایک مبہم احساس جسمانی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ اور اس کا کوئی ذہنی ادراک نہیں ہے۔ محبت صرف ایک آگ ہی نہیں ہے جو دل میں بھڑکتی رہتی ہے بلکہ ایک تہذیبی جذبہ، ایک سماجی مشن بھی ہے جس کی ایک مکمل تاریخ ہے۔ محبت کے اس پہلو کا اس شعر میں کوئی ادراک نہیں ہے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں ہے کہ اردو شاعری کی ذہنی سطح حالیؔ کے زمانے سے پہلے غالبؔ کی شاعری کو چھوڑ کر پست رہی ہے۔ اس کا سبب جاگیردارانہ نظام کا وہ انحطاطی دور تھا جبکہ اس کے عہد کی کسی بھی ذہنی پیداوار میں جان باقی نہیں رہ گئی تھی۔ اس کی آئیڈیولوجی مردہ، بےحس اور انحطاط کے منتہا تک پہنچ چکی تھی، اور غالبؔ کی شاعری میں وہ پستی اس لئے دور ہوتی ہوئی نظر آتی ہے کہ اس نے اس انحطاط پر غور کیا، کچھ نئے حالات کی طرف بھی مڑ کر دیکھا اور پرانی قدروں پر شک وشبہ کی نگاہ ڈالی۔ اور حالیؔ کی شاعری میں، اس لئے کہ ایک نئے متوسط طبقے کی نئی آئیڈیولوجی بدلے ہوئے سماجی رشتوں کی وجہ سے جنم لیتی ہے جو مشرق اور مغرب کے سمجھوتے، ہندی جاگیردارانہ نظام اور انگریزی سامراجی نظام کے سمجھوتے پر قائم ہوتی ہے۔ چنانچہ اسی وقت سے ہمارے شعروادب کی دنیا میں نئی اور پرانی شاعری، نئے اور پرانے مذاقِ سخن کا تصادم بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ادھر گذشتہ سالوں میں جب سے ہمارا شعروادب سمجھوتے کی قدروں سے آزاد ہو کر قومی آزادی کے شعور کی ترجمانی میں سامراجی اور جاگیردارانہ نظام کی قدروں کی تردید کرنے لگا ہے۔ اور عوام کی جمہوریت پسندی مغرب کی روشن خیالی یعنی سائنس اور قدیم ادب کے سرمایۂ انسان دوستی سے استفادہ کر کے ایک نئی انسان دوستی کی قدروں کو فروغ دینے لگا ہے جو معاہدانہ بھی ہے یعنی غیرملکی اور ملکی دونوں قسم کی غلامی کے خلاف جدوجہد کرنا

ہے تو وہ تصادم ذوقِ سخن کا بہت شدید ہوگیا ہے۔ کیونکہ اس نئے ادب کا مواد سامراجی اور جاگیردارانہ نظام کی باہمی مفاہمت اور خوش سگالی کو مدد نہیں پہنچاتا بلکہ اس کی تردید کرکے عوام الناس کی بہترین آرزوؤں، سیاست (یعنی ملکی آزادی) اور انسانیت کے ایک نئے مجاہدانہ نقطۂ نظر کو تقویت پہنچاتا ہے۔ اس کا ردِ عمل بعض حلقوں میں یہ ہے کہ وہ اس قسم کے ادب کو افادی ادب کہتے ہیں۔ کیونکہ وہ یہ کہنے کی جرأت نہیں رکھتے کہ ہمارے ملک کو سامراجی نظام اور جاگیردارانہ نظام اور اس قسم کے تمام طبقاتی رشتے اور فلسفے سے آزادی کی ضرورت نہیں ہے جس سے انسان غلام بنا رہتا ہے۔ اور اپنے جمالیاتی حظ کے لئے اس قسم کے شعر کو پسند کرتے ہیں جس میں زندگی کے ان تمام مطالبات سے ہٹ کر کسی نفسیاتی کیفیت کا ذکر کر دیا جاتا ہے۔ خفا آپ کیوں ہوں پرانا ہی شعر لیجئے ؎

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

میرا مطلب یہ نہیں کہ اس قسم کے شعر نہ لکھے جائیں یا اس قسم کے شعر میں جمالیاتی حظ نہیں ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اس قسم کے اشعار کی قدر و منزلت ان اشعار سے کم ہے جو دنیا کے بڑے شعرا کے یہاں ملتے ہیں۔ ہومر، ڈانٹے، فردوسی، گوئٹے، پشکن، شکسپیئر، ان میں سے کوئی بھی اس قسم کے اشعار سے بڑا شاعر نہیں بنا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں اپنی ہمعصر زندگی کے بنیادی مسائل کو پیش کیا ہے۔ اس کے بنیادی تضاد کو بے نقاب کیا ہے۔ نہ کہ یہ لکھتے رہے کہ "آئی جو ان کی یاد تو آتی چلی گئی"۔

لیکن اسی کے ساتھ یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ شاعری اسی وقت جنم لیتی ہے جبکہ

شعور رگ و پے میں سرایت کر جائے۔ اضافی علوم احساس قلب میں تبدیل نہ ہو جائے اور تخیل آہنگ کے جسم میں اتر نہ آئے۔ ان چیزوں سے بے توجہی کر کے ہم شاعری کو اس تابناکی شعور کا ذریعہ نہیں بنا سکتے جو جمالیاتی حظ کا سبب بھی بنتا ہے۔ ادب میں جمالیاتی حظ اس وقت تک بیدار نہیں ہوتا ہے جب تک صداقت کو ادراک کرنے کے بعد محسوس بھی نہ کیا جا سکے۔ اور جب صداقت محسوس کی جانے لگتی ہے تو وہ شاعری علماً ادب کی نہیں بلکہ عوام کی ہوتی ہے۔ کیونکہ جب مجرد خیال کو محسوس صورت میں اور جنرل یا عام کو PARTICULAR خاص کے لباس میں پیش کیا جاتا ہے تو وہ بات زیادہ سے زیادہ لوگوں کی سمجھ میں آتی ہے۔ مجرد خیال کو محسوس بنانے کے لئے حسیہ تشبیہہ استعمال کی جاتی ہے اور حقیقت کی تعمیم کو مخصوص بنانے کے لئے کردار منتخب کئے جاتے ہیں۔ کردار تخلیق کرنے کی ضرورت سے بچ کر کوئی بھی شاعر عوامی زندگی کی خاطر خواہ خدمت نہیں کر سکتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ناول بہ نسبت شاعری کے زیادہ مقبول ہوتی جا رہی ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے شعرا اس چیز کی طرف متوجہ ہوں۔ وہ اشعار کی صورت میں حکایت، ناول اور ڈرامے بھی پیش کریں ——————— پشکن کے بورس گودنواف نے جو خدمت زندگی کی کی ہے وہ اس کی دس بیس اوڈ اور سانیٹ نہیں ہے۔ ہماری دور حاضر کی ترقی پسند نظموں میں شعور کی تندی و تیزی بھی کچھ ہے لیکن حکایت کی تخلیق اور کردار نگاری سرے سے غائب ہے۔ وہ حسیہ تشبیہہ و استعارے بھی کچھ اچھے استعمال کرتے ہیں لیکن کردار تخلیق نہ کر سکنے کے سبب سے وہ حقیقت کو اتنا بے نقاب نہیں کر پاتے ہیں جتنا کہ وہ شعری ڈراموں اور تمثیل و حکایت کے ذریعے کر سکتے ہیں۔

بہر حال اس چیز کو میں نے اس لئے پیش کیا ہے کہ یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ صاحب

فلاں چیز کب تک زندہ رہے گی، میرا جواب ہے کہ وہ چیز جسے کچھ لوگ سیاسی بھی سمجھتے ہیں ہمیشہ زندہ رہے گی بشرطیکہ اسے آرٹ کے میڈیم میں منتقل کیا گیا ہو۔ اور وہ سیاست شعور کی اس گہرائی سے پیدا ہوئی ہو جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کی زندگی کو اپنے سامنے رکھتا ہو، جو حقیقت کو اس کے تمام پہلوؤں میں جانچتا ہو، نہ کہ جو کسی ڈاگما سے پیدا ہوئی ہو۔ ہیگل کی شاعری اپنے وقت کی شدید ترین سیاست رہی ہے لیکن وہ آج بھی زندہ ہے، اور شاید پہلے سے زیادہ زندہ ہے۔ کیونکہ اب اسے زندہ رکھنے والے عوام مل گئے ہیں۔ لیکن یہ بات ان کی سیاست پر صحیح نہیں اترتی جنہوں نے شعر کو مابعدالطبیعات کے پرچار یا انسانوں کو غیر شعوری طور پر غلام بنائے رکھنے کا ذریعہ بنایا ہے۔ دنیا کا وہ سارا ادب زندہ رہے گا جس نے انسان کو فطرت کے جبر، انسان کے جبر اور زندگی کے غلط تصورات سے آزاد ہونے میں مدد پہنچائی ہے۔ اور وہ سارا ادب طاقِ نسیاں بنتا جائے گا جس نے اس کی غلامی کو کسی بھی راستے سے منظمیانے کی کوشش کی ہے۔ خواہ وہ کوشش غیر شعوری ہی کیوں نہ ہو۔ کبھی کبھی کسی شاعر میں سماجی تضاد کے باعث یہ دونوں ہی پہلو ہوتے ہیں تو کبھی ایک ہی۔ لیکن بقائے دوام حیات پرور شاعری کو ملتی ہے۔ جو وہ اپنے عہد کی بنیادی خصوصیات، اعلیٰ ترین خیالات اور جذبات کو اس طرح متصور کرتا ہے کہ اس کا ادراک انسانی جذبات کی بالیدگی اور گہرائی میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ ذہنی بالیدگی کے ساتھ ساتھ نفسیاتی کشادگی کا بھی ذریعہ بنتی ہے۔ اس کا مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ انسان اپنے عمل کو زیادہ سے زیادہ (HUMANIZE) کرتا ہے۔ انقلاب ایک HUMANE عمل بن جاتا ہے۔ خواہ وہ انقلاب سماج کا ہو یا فطرت کا۔ فطرت کی طاقت کو صرف

اسیر کرنا ہی آدمی کا کام نہیں ہے بلکہ اپنی زندگی کی تخلیق کے ساتھ ساتھ اس کرۂ ارض کو بھی ہر اعتبار سے زیادہ حسین بنانا، فطری جھیلوں سے زیادہ حسین جھیلوں کو کاٹنا، کوہساروں کی تراش و خراش کرنا اور ریگستانوں کو حسین نخلستانوں میں تبدیل کرنا ہے۔ لیکن یہ کام اس وقت تک نہیں ہو سکتا ہے۔ جب تک اس روئے زمین پر سامراجی نظام، اس کی مہم جنگ و غارتگری، مارکیٹ کا وہ منحوس جال جس میں غلام ممالک مچھلیوں کی طرح تڑپا کرتے ہیں اور استحصال کی طاقتیں زندہ ہیں۔ اس لئے انسان کا سب سے زیادہ حسین عمل پیار او محبت سے لاکھوں گنا زیادہ حسین۔ ان چیزوں سے آزادی حاصل کرنے کی جد و جہد ہے۔ شعر وہی اچھا ہے جو اکتسابِ حُسن انسانوں کے اس حسین عمل سے کرے۔

لیکن اب آپ خود ہی سوچئے کیا ہمارے سب ہی شعرا انسان کے اس حسین عمل سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں۔ کیا ان میں ایسے بہت سے نہیں ہیں جو یا تو تقلیدی قسم کی شاعری کرتے ہیں یا پھر زلفِ دوتا کو ادھر سے اُدھر ترتیب دیتے پھرتے ہیں۔ یا کبھی جوش میں آ کر ایک نعرۂ مستانہ لگا دیتے ہیں۔ کیا ان کی اس قسم کی ذہنی تخلیقات زندگی کی تخلیق میں مددگار ثابت ہوئی ہیں، وجہِ مسرت بنی ہیں۔ کیا وہ اپنا وقت اور اپنی اس کام کے لئے صرف نہیں کرتے کہ دو چار آدمی واہ واہ کر لیں اور بس۔ اور اگر یہ بات نہیں ہے بلکہ اس میں کچھ لاعلمی کچھ پرانی تعلیمات کا اثر کچھ زندگی سے دور بھاگنے اور ظفر کہنے کا اندیشہ ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ یہ نازو ادا لاکھ حسین سہی اس سے فائدہ ہمیں نہیں بلکہ انہیں پہنچتا ہے جو ہمیں غزالوں کی طرح وحشت کھاتے ہی دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اور یہ بات صحیح ہی معلوم ہوتی ہے ورنہ خود وحشتؔ یہ شعر نہ کہتے ؎

اسیری میں یہ جدت دیکھئے ایجاد ہوتا ہے   وہ نالہ جو پسندِ خاطرِ صیاد ہوتا ہے

اور پسندِ خاطرِ صیاد کا حلقہ بڑا وسیع ہے۔ اس میں صرف وہی ادب نہیں ہے جو
انسان کو حیوانِ محض بتاتا ہے، جو لاشعور کو شعور سے علیحدہ کر کے جبلّت کو عقل سے
ثابت کرتا ہے (ستم ظریفی ملاحظہ ہو) جو سائنس اور ترقی کی قدروں کو انسانیت کے
منافی بتلاتا ہے، جو وجودِ محض کو وجود پر مقدم کرتا ہے اور مادے کو مردہ بتاتا ہے
ساتھ ہے، بلکہ وہ ادب بھی شامل ہے جو مابعد الطبیعات کی تبلیغ کرتا ہے۔ اور انسان کی
معمولی نفسیاتی کیفیت پر مکتفی ہو کر زمانے کی آگہی سے بے نیازی کا جواز پیدا کرتا
ہے اور اس طرح وہ اپنے ادب کو پسندِ خاطرِ صیاد کرتا ہے۔

شاید اب یہ بات آپ کی سمجھ میں آ جائے کہ ادب کی افادیت اور جمالیاتی حظ میں
کوئی خلیج نہیں ہے۔ وہ دونوں ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں جو ایک دوسرے سے
نہ جدا ہونے والی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ ایک وحدت کے رشتے میں پروئے
رہتے ہیں۔ اور گو ان میں سے دونوں کو الگ الگ سمجھا جا سکتا ہے، لیکن ان کے
علیحدہ علیحدہ سمجھنے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے۔ وہ یہ کہ آپ پہلے ادب کی افادیت
اس کے خیال کو سمجھیں، تبھی آپ اس کے جمالیاتی حظ پر روشنی ڈال سکتے ہیں۔ ورنہ جمالیاتی
حظ ہمیشہ آپ کے لئے مبہم اور گونگا رہے گا۔ اس کی حیثیت واہ واہ اور سخن ناشناس
کی داد سے زیادہ نہ ہوگی۔

چونکہ طبقاتی سماج میں ادب آئیڈیولوجی سے متاثر ہوتا ہے، بالواسطہ یا بلاواسطہ
کسی نہ کسی صورت میں مخصوص سماجی بنیاد یا طبقات کی مدد کرتا ہے، اس لئے رجعت پسند
ادب بھی رجعت پسند قوتوں کے لئے افادیت اور جمالیاتی حظ دونوں ہی رکھتا ہے۔
خواہ وہ دونوں ہی چیزیں جھوٹے شعور ہی کا نتیجہ کیوں نہ ہوں۔ لیکن اس تقسیم

سہل انگاری کو دخل نہ دینا چاہئے کیونکہ تاریخ بڑی متضاد حالتوں سے گزرتی رہی ہے۔ انسانوں کے طبقات نے عجیب عجیب سمجھوتے اور رشتے اختیار کئے ہیں۔ ان تمام رشتوں کو کھولے بغیر رجعت پسندی کا لیبل چسپاں نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے قدیم شعرا کا غم و اندوہ اور عشق و محبت کے جذبات کے ساتھ محبوب مشغلہ رہا ہے میرؔ کا غم مظلوم کی آہ و فریاد کی صورت میں پھوٹتا ہے۔ اور غالبؔ کا غم بزمِ انسان کی بے انجمنی سے گھبرا کر اور زندگی کی کامرانی کے مواقع نہ پاکر صورتِ غم میں مجبوراً تبدیل ہوا ہے ؎

نہ دانی کہ بیناشکستن بہ سنگ نہ بخشد بہ دل ذوقِ گلبانگ چنگ
بہ خلوت زتاریکیم دم گرفت نشاطِ سخن صورتِ غم گرفت

لیکن میرؔ کی دردمندی اور غالبؔ کا شخصی حُزن اُن کے ان اشعار کو سہارا نہیں دے سکتا، جہاں مابعد الطبیعاتی فلسفے کے ماتحت زندگی کو فریب پایا یا بتایا گیا ہے یا جہاں مابعد الطبیعاتی منطق سے زندگی کے تجربوں کی غلط تعمیم کی گئی ہے۔ مثلاً اس قسم کے اشعار ؎ (۱) ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ

عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

لیکن اس کے برعکس

میر کا یہ شعر باشعور آدمی کو متاثر کر سکتا ہے ۔

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے دل ہے گویا چراغ مفلس کا

کیونکہ اس شعر میں اول تو کوئی منطق اور فلسفہ نہیں ہے، پھر یہ کہ شاعر کی افسردگی سماجی افسردگی کا ایک جزو معلوم ہوتی ہے جس کی مزید وضاحت اسی غزل کے ایک دوسرے شعر سے ہوتی ہے ۔

اب کس کو جو حالِ میر سنئے حال ہی اور کچھ ہے مجلس کا

بہرحال یہ چند مثالیں اس لئے پیش کر دیں کہ جب ہم اپنی زندگی کے نئے تیور میں ماضی کا جائزہ لیں تو اپنے جذبات کو ذرا کم اور تاریخ کو زیادہ رہبر بنائیں۔ لڑتا حیوانی اسباب زیست، اس کے فلسفے منطق اور اس کے آلۂ کار حیوانی گروہ سے ہے نہ کہ کسی مفلس شاعر کے دکھی دل سے۔ خواہ وہ دل میر کا ہو یا کبیر کا۔ نیا ادب پرانے ادب کو شکست دے گا۔ اپنی توانائی، طاقت، افادیت اور حسن و نغمہ سے نہ کہ ہمارے آپ کے خط نسخ کھینچ دینے سے۔ پرانے سے وابستگی جا رہی ہے اور جائے گی۔ لیکن یونہی نہیں نئے کی طاقت اور دلکشی سے شکست کھا کر کوشش یہ کرنی چاہئے کہ ہمارے ادب اور شاعر اپنی تخلیق میں اور زیادہ قوت، توانائی اور حسن پیدا کریں۔

ادب اور پروپیگنڈا

دنیا کا سارا ادب پروپیگنڈا ہے۔ لیکن ہر پروپیگنڈا ادب نہیں ہے یہ ایک کھلی ہوئی بات ہے۔ لیکن جب تک اس موضوع پر خاص طور سے بحث نہ کی جائے اس کی وضاحت نہیں ہو پاتی ہے کہ ادب کن معنوں میں پروپیگنڈا ہے اور کن معنوں میں وہ پروپیگنڈے سے آزاد ہے اس میں شبہ نہیں کہ پروپیگنڈے کا لفظ معیوب سا ہو گیا ہے کیوں کہ کچھ لوگوں نے پروپیگنڈے کے معنی کو کسی غلط بات کے بار بار دہرانے کے مترادف کر دیا ہے۔ لیکن اگر ہم پروپیگنڈے کو صرف تبلیغ و اشاعت کے معنی میں لیں تو یہ ماننا پڑے گا کہ ادب بھی ایک قسم کا پروپیگنڈہ ہے کیونکہ تبلیغ و اشاعت کا کام اس سے لیا جاتا رہا ہے اور لیا جا رہا ہے۔ خواہ وہ تبلیغ بالقصد ہو یا غیر شعوری آپ دنیا کے کسی بھی دور کے ادب کو اٹھا لیجئے۔ اس میں کسی نہ کسی نظریۂ حیات، کسی نہ کسی قدر کی تبلیغ کی گئی ہے۔ چنانچہ جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ دنیا کا سارا ادب پروپیگنڈا ہے تو اس کا مفہوم اس سے زیادہ نہیں ہے کہ ادب کے ذریعے خیالات اور اقدار کی نشر و

اشاعت کی گئی ہے اور کی جاتی ہے لیکن جس طرح کہ آپ اس حقیقت کی تبلیغ کو پروپیگنڈا کہتے ہیں کہ زمین گول ہے اسی طرح آپ اس ادب کو پروپیگنڈا نہیں کہہ سکتے ہیں جو ان حقائق کی تبلیغ کرتا ہے جس کے بارے میں سائنس کے نقطۂ نظر سے دو رائے کا پایا جانا محال ہو۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ پروپیگنڈے کا تعلق اصل میں مواد کی ہیئت سے ہے نہ کہ تبلیغ و ترسیل کی خدمت سے ، اور یہ بات آئے دن دیکھنے میں بھی آتی ہے کہ ہم انہیں چیزوں کو پروپیگنڈا کہتے ہیں جن کے بارے میں یہ خیال ہوتا ہے کہ وہ غلط ہیں یا انہیں بہت بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے لیکن پروپیگنڈے کے جانچنے کا یہ تنہا معیار ہم ادب کے میدان میں لاگو نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ جب ہم آرٹ اور ادب کو اس کے میڈیم کے ساتھ مختص کر چکے ہیں تو ہمیں ان کے جانچنے کے لئے ایک نیا معیار وضع کرنا ہوگا۔ جس کا تعلق صرف مواد سے نہیں بلکہ اس کے ذریعۂ اظہار اور اسلوب سے بھی ہو۔ لیکن چونکہ ذریعۂ اظہار کو متعلقہ مواد ہی کی روشنی میں جانچا جا سکتا ہے اس لئے اس موقع پر پہلے ہم مواد ہی کو لیں گے۔

ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ ادب کا کام حقیقت کے بارے میں انسانی تصور کے ترسیل کا ہے پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ اس تصور کی ترسیل و تبلیغ کو پروپیگنڈے کے ایسے گھٹیا لفظ سے یاد کیا جائے تا وقتیکہ وہ تصور اور علم دریافت حقیقت کے تمام معیاروں سے گرا ہوا نہ ہو۔ مثال کے طور پر سائنس کے میدان میں جہاں تمام نظریوں کی بنیاد انسانی تجربے پر ہوتی ہے آپ کسی نظریے کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ صرف پروپیگنڈا ہے حالانکہ تصادمِ رائے کے امکانات سائنس کے میدان میں ادب و فلسفے کے میدان سے کچھ کم نہیں ہوتے لیکن فرض کیجیے کہ اگر کوئی سائنس داں اسی بات پر تل جائے ۔کہ وہ اپنے نظریے کی صحت انسانی تجربوں کی بنیاد پر کرنا نہ چاہتا ہو تو آپ یہ کہنے پر مجبور ہو جائیں گے کہ بھائی یہ اس کا ذاتی نظریہ ہے

اور اس وقت آپ کو یہ کہنے کا حق ہوتا ہے کہ وہ حقیقت کی تبلیغ نہیں بلکہ کسی ذاتی یا طبقاتی مفاد کے ماتحت ایک مخصوص نظریے کا پروپیگنڈا کر رہا ہے لیکن بہت سے لوگ ایسے بھی ہیں جو اس معیار کو صرف طبیعاتی علوم تک محدود رکھتے ہیں۔ اور سماجی علوم کو سائنس کے زمرے میں شمار نہیں کرتے، ان کا یہ خیال باوجود ان کی نیک نیتی کے غلط ہے کیونکہ اگر فطرت کے مظاہر میں جمادات، نباتات اور حیوانات کی زندگی شامل کی جا سکتی ہے تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ اس دائرے میں انسان کی زندگی کو کیوں نہ شامل کیا جائے۔ اور سماجی علوم کو بھی اس سطح تک کیوں نہ بلند کیا جائے جس سطح پر طبیعاتی علوم آتے ہیں۔ ایسا اب تک کیوں نہیں ہوا یعنی سماجی علوم کو سائنس کی سطح تک سو سال سے پیشتر کیوں نہیں لایا گیا اس کے بہت سے اسباب تھے۔ جن میں سے میں صرف دو کا تذکرہ کرنا چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ سماجی مظہر کو سمجھنے کے لئے جن ابتدائی اطلاعات (DATA) کی ضرورت تھی وہ سرمایہ دارانہ نظام سے پہلے فراہم نہیں کی جا سکی تھیں، دوسرے یہ کہ کوئی بھی علم سائنس کا درجہ اس وقت تک اختیار نہیں کرتا ہے جب تک کہ اس علم کی روشنی میں انسان اپنے عمل سے خاطر خواہ نتائج اخذ نہیں کرتا ہے کسی نظریہ کی صحت معلوم کرنے کا صرف یہی ایک معیار ہے کہ ہم اسے انسانی عمل کے ذریعہ جانچیں کارل مارکس نے سماجی مظہر سے متعلق جو قوانین دریافت کئے اور جنہیں اشتراکی نظریے میں منظم کیا وہ اس وقت تک بیشتر حلقوں میں خیالی سمجھے جاتے تھے جب تک کہ اشتراکی انقلاب سوویٹ روس میں انہیں اصولوں کے زیر اثر رونما نہیں ہوا۔ پھر بھی ہم یہ دیکھتے ہیں کہ نہ صرف اس وقت بلکہ آج بھی بہت سے ایسے لوگ ہیں جو اسے نہ ماننے اور غلط ثابت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ آخر سماجی علوم میں یہ تصادم رائے کیسی ہے۔ کیا اس کی نوعیت ویسی ہے جیسی کہ سائنس کے میدان میں ملتی ہے، ایک سائنس دان کتنا

ہے کہ روشنی جگہ گھیرتی ہے اور دوسرا کہتا ہے کہ نہیں یا اس سے مختلف ہے، میرا خیال یہ ہے کہ طبعیاتی میدان میں تجربے کی نوعیت سماجی میدان کے تجربے سے مختلف ہوتی ہے اس کا اختلاف تجربے کی نوعیت میں نہیں بلکہ تجربے کرنے والوں کے طبقاتی مفاد میں پوشیدہ ہے۔ جب ایک سائنس دان طبعیات کے میدان میں تجربہ کرتا ہے تو وہ بے شمار انسانوں کی قوتِ ارادی کو نہ تو استعمال کرتا ہے اور نہ ان کی مخالفت کرتا ہے وہ براہِ راست کسی شخص کی ملکیت اور اثاثے کو ہاتھ نہیں لگاتا، وہ کسی طبقے کو، ذرائع پیداوار کی ملکیت سے بے دخل نہیں کرتا ہے اور نہ محکوم ممالک کو آزادی کے لئے اکساتا ہے، اس کے برعکس وہ صرف اپنے معمل اور فارمولے کے ساتھ الجھا رہتا ہے۔ اگر وہ اپنے معمل کو ایک بار نہیں دس بار بھی الٹے پلٹے تو کسی سرمایہ دار کے بنک سے نہ تو روپیہ کم ہوگا اور نہ کسی جاگیردار کی زمین چھنے گی۔ حالانکہ اکثر ایسا بھی ہوا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا پڑتا ہے کہ طبعیاتی تجربے میں کسی بھی مخلص سائنس دان کی طبقاتی پوزیشن اس کے تجربے میں زیادہ مخل نہیں ہوتی ہے۔ لیکن سماجی علوم کے میدان میں یہ صورت قائم نہیں رہتی، اس میدان میں جہاں کہیں آپ نے یہ بتایا کہ سماج یوں بدلتا رہا ہے اور اس کے بدلنے کا یہ قانون ہے توپ و تفنگ اپنی جگہیں سنبھالنے لگتی ہیں، عدالتیں انصاف کا دروازہ بند کر دیتی ہیں۔ گو انسان کے لئے خود اس کے اپنے سماج کا علم تمام علوم سے زیادہ خطرناک ہے۔ اگر امریکہ برطانوی امپریلزم سے آزادی حاصل کرتا ہے تو وہ آزادی کا دن ہے لیکن اگر جاپان امریکی امپریلزم سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد کرے تو وہ آزادی نہیں بلکہ غلامی کی جدوجہد بن جاتی ہے۔ اگر فرانس کے تجار صنعتی کارخانوں کے مالک اور کسان رؤسا اور جاگیرداروں کے خلاف بغاوت کرتے ہیں تو وہ انقلاب ساری دنیا کا انقلاب بن جاتا ہے لیکن اگر روس کے

عوام وہاں کے سرمایہ داروں اور زارشاہی کے خلاف بغاوت کرتے ہیں تو وہ بدعت بن جاتی ہے، اگر امریکہ مزدوروں سے انقلاب کرنے کا حق چھین لے تو وہ آزادی ہے۔ لیکن اگر سویٹ روس سرمایہ داروں سے انقلاب کو شکست دینے کا حق چھین لے تو وہ غلامی ہے۔ رہ گیا منطق کا استعمال تو وہ کس کی طرف نہیں ہے۔ بہرحال اس سے پتہ چلا کہ کسی بھی طبقاتی سماج میں سماجی علوم کے میدان میں تصادم رائے اور تجربے کی نوعیت اس سے بہت ہی مختلف ہوتی ہے جس کا مظاہرہ سائنس کے میدان میں ہوتا ہے۔ سماجی علوم کے میدان میں عالم کی طبقاتی پوزیشن اس کے نظریے اور تجربے کو بہت زیادہ متاثر کرتی ہے کیوں کہ اس کا عمل بے جان مادہ، جانور نہیں بلکہ ان انسانوں کی زندگی ہوتا ہے جو اپنے سماجی اور پیداواری رشتوں میں حاکم و محکوم، لوٹنے اور لٹنے والے طبقات میں بٹے ہوتے ہیں۔ اس کے یہ معنیٰ ہوئے کہ کسی بھی طبقاتی سماج میں سماجی مظہر کا علم طبقاتی مفاد کے تصادم کے باعث اس حقانیت کا رتبہ اختیار نہیں کر سکتا ہے جو نسبتاً سائنس کو حاصل ہے تاوقتیکہ غیر طبقاتی نظام قائم نہ ہو جائے۔ لیکن وہ حضرات جو سماج کو فطرت کا ایک جزو سمجھتے ہیں اور جن کا کوئی استحصالی مفاد نہیں ہے وہ طبیعیاتی اور سماجی دونوں علوم کو ایک ہی معیار پر دیکھتے ہیں لیکن چونکہ یہ بتایا جا چکا ہے کہ ادب کا گہرا تعلق براہِ راست سماجی علوم سے ہے نہ کہ طبیعیاتی علوم سے اس لئے اس چیز کو سمجھنے کے لئے ہمیں سائنس (طبیعیاتی علوم) اور ادب کے رشتے کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔

سائنس ہو یا ادب دونوں ہی کا تعلق شعور کی دنیا سے ہے، پھر ایسا کیوں ہے کہ باوجود شدید اختلاف کے سائنس کو، مذہبی آدمی بھی پروپیگنڈا نہیں کہتا۔ لیکن ادب کو سائنس داں بھی پروپیگنڈا کہہ لیتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ ادب کا تعلق براہ راست

انسانوں کی زندگی سے ہے ان کے نفسیاتی اور سماجی مظہر سے جن کا مطالعہ کسی بھی طبقاتی سماج میں غیر جانبدارانہ نہیں ہو سکتا ہے یہاں اعتراضاً یہ کہا جا سکتا ہے کہ چند ادیب ایسے بھی گزرے ہیں جنہوں نے طبقاتی سماج میں رہتے ہوئے حقیقت کو پیش کرنے میں غیر جانبداری سے کام لیا ہے مثلاً بالزک اور ٹالسٹائی یہ صحیح ہے کہ بحیثیت مجموعی وہ سماج کی بدلتی ہوئی شکل کو پیش کرتے ہیں اور اس کی خارجیت کو اپنے سیاسی یا مذہبی عقیدہ یعنی طبقاتی خیالات سے مجروح نہیں کرتے ہیں۔

لیکن یہ دعویٰ بغیر توضیح کے صحیح نہیں ہے۔ وہ گرتے ہوئے طبقے کے زوال اور ابھرتے ہوئے طبقے کی کشمکش دونوں ہی کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس تصادم میں جو نئی صورت بنتی اور ابھرتی ہے۔ اسے داخلی اور خارجی طور سے پیش کرنے کے بجائے اپنے مذہبی یا سیاسی عقائد کی تبلیغ کرتے ہیں، اگر ٹالسٹائی مسیحیت کی تعلیم دیتے ہیں تو بالزک آئینی شاہیت کا حل پیش کرتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ ان کے کلام کو جانچتے وقت ایک ایسے ناقد کا کیا نظریہ ہونا چاہیے جو سماجی مظہر کے علم کو قطعاً خارجی اور سائنسی نقطۂ نگاہ سے دیکھتا ہے اس کا جواب یہ ہے کہ ہمیں صاف صاف لفظوں میں اس حصے کو غلط شعور کی تبلیغ سمجھنا چاہیئے جہاں مسیحیت یا آئینی شاہیت کی تعلیم دی گئی ہے کیوں کہ وہ شعور ان ممالک کی خارجی حقیقت اور سماجی قدر سے مطابقت نہیں رکھتا ہے تاریخ نے ثابت بھی کر دیا اور اس حصے کو انسانی تاریخ کا جزو سمجھنا چاہئے۔ جہاں زندگی کی مصوری خارجی انداز میں کی گئی ہے۔ لیکن اس سائنسی نقطۂ نظر کو سرمایہ دارانہ نظام کے حامی ناقدین اختیار نہیں کرتے ہیں اس کی بڑی موٹی سی مثال یہ ہے کہ جب تک گورکی سماج بدر اور خانہ بدوشوں کی زندگی کو پیش کرتا رہا اس کا فن ان کے لئے پروپیگنڈا نہیں تھا لیکن جب وہی گورکی

مزدور طبقے کی زندگی کو اس کے تاریخی رول میں پیش کرنے لگا تو اس کا فن پروپیگنڈا بن گیا۔ اس کے یہ معنیٰ ہوئے کہ کسی بھی ادب کو طبقاتی عصبیت کی بنا پر بھی پروپیگنڈا کہا جاتا ہے، کہ مواد کے سائنسی تجربے کی بنا پر۔ لیکن لفظ پروپیگنڈے کے غلط استعمال کا دائرہ صرف طبقاتی عصبیت یا حقیقت کے ساتھ عدم مطابقت رکھنے ہی تک محدود نہیں ہے بلکہ اس میں وہ ادب بھی شامل ہے جہاں حقیقت کو توڑ مروڑ کر، یا سماجی رشتوں کے تناسب کو نظر انداز کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے زمرے میں وہ ادب بھی آتا ہے جہاں سماج کی مجموعی صورت نہیں بلکہ صرف یک طرفہ صورت پیش کی جاتی ہے۔

جانب داری کا ولولہ خواہ وہ مذہبی ہو یا سیاسی جب جنون کی منزل اختیار کر لیتا ہے تو وہ حقیقت کو اس کے تمام پہلوؤں میں دیکھنے سے تغافل برتنے کا مرتکب بھی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ اس قسم کی بے راہ روی ترقی پسند ادیبوں کے یہاں بھی ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب واقع الامر پر زندہ نہیں رہ سکتا ہے۔ کیا ہونا چاہیئے، یہ فنکار کا بہت بڑا مسئلہ ہے۔ چنانچہ اسی ضرورت کے ماتحت وہ ان کردار کو مثالی بنا کر پیش کرتا ہے جو اس کی نظر میں زندگی کی نئی ابھرتی ہوئی صورت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنیٰ نہیں کہ آپ حقیقت کے صحیح رشتوں کو پیش نہ کریں، مرتے ہوئے طبقے کے دیوالیہ پن کے ساتھ ساتھ ابھرتے ہوئے طبقے کی توانائی اور خامی دونوں کی طرف اشارہ نہ کریں۔ لیکن اس کے ساتھ یہ شرط لازمی ہے کہ فنکار تشکک اور قنوطیت کا شکار نہ ہو جائے کیوں کہ قنوطی نقطۂ نظر حقیقت کو اس کے مستقبل اور پھیلاؤ میں دیکھنے سے روکتا ہے زندگی کا صرف ایک نقطۂ نگاہ ہے وہ نقطۂ نگاہ متحرک بڑھتی اور پھیلتی ہوئی زندگی ہے زندگی پر تنقید صرف اسی نقطۂ نظر سے ہونی چاہیئے۔

اب تک ہم پروپیگنڈے کے اس مفہوم سے متعلق باتیں کر رہے تھے جس کا تعلق مواد سے تھا اور وہ مواد ادب، صحافت، تاریخی، تمدنی اور علمی کتابوں میں مشترک ہو سکتا ہے، اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب اور پروپیگنڈے کا امتیاز صرف مواد ہی کی بنیاد پر نہیں بلکہ اس کی صورت یا فارم کی بنیاد پر بھی کرنا چاہئے۔ ایک دستاویزی ناول اپنے تاریخی مواد میں بے داغ ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ ناول کے فنی معیار پر بھی پورا اترے۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ ادب کے میدان میں خیالات کا اظہار احساسات کے ذریعہ ہوتا ہے اور اس کی وضاحت بھی کی جا چکی ہے پھر بھی یہ تصور اس قدر تعمیم یافتہ ہے کہ اگر آرٹ کے مختلف اصناف اور ان کی مختلف تکنیک کا تذکرہ نہ کیا جائے تو یہ تصور زیادہ دور تک رہنمائی نہیں کر پاتا ہے۔ قبل اس کے ہم اس طرف آئیں ہمیں یہ طے کر لینا چاہئے کہ آرٹ کا کام انکشافِ حقیقت کے ذریعے انسانی شعور کو بیدار کرنے اور عمل کی راہیں کھولنے کا ہے یا ترغیب و تحریص کے ذریعے وقتی طور پر کسی بات کو منوانے کا۔ اگر نتیجے کے طور پر دیکھا جائے تو دونوں میں کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا ہے۔ لیکن چونکہ دونوں کی پہنچ ایک ہی مسئلے کی طرف مختلف ہے۔ اس لئے اس کا امکان باقی رہتا ہے کہ وہ انفرادی طور پر نتیجے پر بھی اثر انداز ہو سکیں، اب اس چیز کو مثال سے سمجھئے۔

جب آپ کسی ناول کو پڑھنے کا تہیہ کرتے ہیں تو آپ اس کی توقع نہیں کرتے ہیں کہ یہاں حقیقت کو اس طرح بے نقاب کیا جائے گا جس طرح کہ کسی مضمون میں بلکہ اس کے برعکس یہ توقع کرتے ہیں کہ یہاں ادراکِ حقیقت کے ساتھ ساتھ احساسات کی پاکیزگی کو بھی کچھ دعوت ملے گی، جو اطلاعات کی منزل سے بلند ہوگی۔ اور جس وقت کسی ناول میں آپ کو یہ چیزیں نہیں ملتی ہیں تو آپ ان حقائق سے دل برداشتہ نہیں ہوتے ہیں جن کا تذکرہ

وہاں موجود ہوتا ہے بشرطیکہ وہ صحیح ہوں۔ بلکہ فنکار کے اس عجز سے جو آپ کی متذکرہ توقعات کو پورا نہیں کرتا ہے آپ دل برداشتہ اس وجہ سے نہیں ہوتے ہیں کہ اس میں حقیقت کو غلط طور سے پیش کیا گیا ہے بلکہ اس بات سے کہ اس کے پڑھنے سے آپ کے اس جمالیاتی احساس کو تسکین نہیں ہو پائی جس کی تربیت آپ نے آرٹ کے مطالعے سے کی تھی۔ لیکن اس قسم کی توقع آپ کسی صحافی کی تحریر یا کسی مقرر کی تقریر سے وابستہ نہیں کرتے ہیں حالانکہ مقرر اور صحافی دونوں ہی آرٹ کے میڈیم استعمال کرتے ہیں لیکن التزام خصوصی کے ساتھ نہیں بلکہ اتفاقیہ طور سے۔ اس سے پتہ چلا کہ اگر طریق کار میں غلطی سرزد ہوتی ہے تو وہ اپنے نتیجہ پر بھی اثر انداز ہو سکتی ہے اور وہ نتیجہ یہ ہے کہ جب ادب میں اس طریق کار کو برتا نہیں جاتا ہے تو آپ کی جمالیاتی تشفی اور تسلی نہیں ہو پاتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ آرٹ کا ذریعۂ اظہار بھی زندگی کی ایک بہت ہی اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ اس طرح سوچیں کہ اگر ادب کی تخلیق نہ ہو تو بھی زندگی کی رفتار رک نہیں سکتی ہے۔ کیوں کہ انسانی شعور کے اظہار کے اور بھی ذرائع ہیں۔ لیکن اس موقع پر یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ اگر آرٹ نہ ہو تو انسان اپنی نفسیات کو پر مایہ اور عمیق بنانے میں سخت ناکام رہے گا اور یہ کمی اتنی بڑی ہے کہ بالآخر یہ ماننا ہی پڑتا ہے کہ سائنس اور آرٹ ہی مل کر زندگی کو مکمل کرتے ہیں، گو یہ صحیح ہے کہ جس طرح روحانی زندگی کی بنیاد مادی زندگی پر ہے اسی طرح تخلیقات میں مادی تخلیقات کو اولیت روحانی تخلیق پر حاصل ہے لیکن اولیت حاصل ہونے کے یہ معنی نہیں کہ آپ روحانی تخلیقات کو نظر انداز کر دیں کیوں کہ مادی زندگی کو آگے بڑھانے میں مادی تحقیقات کے ساتھ ساتھ روحانی تخلیقات کا بھی ہاتھ ہے۔ اس جز کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم شعور کے اظہار میں اس

افادیت کو فراموش کر دیتے ہیں، جس کا تعلق زبان کے ایک مخصوص استعمال یا مجرد کو محسوس بنا کر پیش کرنے میں ہے۔ ہمارے ترقی پسند ادب میں اگر ایک طرف ایسی تصنیفات ہیں جہاں دونوں قدروں کا خیال رکھا گیا ہے تو دوسری طرف ایسی تصنیفات بھی ہیں جن میں جمالیاتی قدریں نظر انداز ہو گئی ہیں کہیں کسی نظم میں صرف تقریر ہے تو کہیں کسی افسانے میں مختلف تقریروں کا نچوڑ۔ اطلاعاً عرض ہے کہ اپنی کمزوری کے شعور رکھنے کے یہ معنیٰ نہیں ہیں کہ ہم اپنی تخلیقی کوششوں میں دریغ کریں، یا نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی نہ کریں، اور نہ ادب کا معیار متعین کرنے کے یہ معنیٰ ہیں کہ ہم فوراً اعلیٰ قسم کا ادب تخلیق کرنے لگیں گے، اعلیٰ قسم کا ادب اسی طرح کی ابتدائی تخلیقی کوششوں سے ہی پیدا ہو گا بالآخر انسان اپنی غلطیوں ہی سے سیکھتا ہے، اس سے زیادہ اہم بات یہ بھی ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لایا جائے۔ اور یہ کام قومی آزادی کی جدوجہد، تعلیمی ترقی، معیار کی بلندی کے ساتھ وابستہ ہے لیکن جب تک وہ منزل نہیں آتی ہے اس جدوجہد میں حصہ لینے والی ہر تحریر کو شہ پارے کی جگہ نہیں مل سکتی ہے۔ گو ان تحریروں کی سماجی خدمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ بذاتِ خود ایک ادبی مقصد ہے۔ لیکن اس کی ایک مخصوص جگہ ہے۔

بھرپور ادبی خدمت تو اس وقت ہو گی جب آپ انسانی زندگی کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہ کریں۔ اس سلسلے میں ہمارے کچھ بزرگوں کا خیال ہے کہ جمالیاتی قدروں کا تعلق صرف فنی لوازمات سے ہے۔ نہ کہ ادبی مواد سے۔ یہ نقطۂ نظر یک طرفہ اور غلط ہے۔ کیوں کہ ادب میں صورت و معنیٰ دو خارج سے لائی ہوئی علیحدہ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ظاہر اور باطن، اظہار اور حقیقت کا رشتہ رکھتی ہیں۔ انہیں ہم ایک دوسرے

سے علیحدہ کر کے ہی دیکھ سکتے۔ اس کے یہ معنیٰ ہوئے کہ ادب میں فنی لوازمات کا تعلق اس بات سے ہے کہ آپ خیال کو کیوں کر محسوس کراتے ہیں۔ ناول میں کوئی کردار نہ صرف ایک ٹائپ یعنی بہت سے کرداروں کی مشترکہ ذہنی خصوصیات کا نمائندہ ہی ہوتا ہے بلکہ ایک فرد بھی ہوتا ہے اسکی ضرورت اس لئے ہوتی ہے کہ وہ تجربات کو شخصی سطح پر بھی محسوس کر سکے جب ناول میں اس چیز کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے تو مشترکہ ذہنی خصوصیات اور مسائل حیات کی ترجمانی تو ہو پاتی ہے لیکن وہ ترجمانی آرٹ کے میڈیم سے خارج ہوتی ہے یعنی وہ ترجمانی صرف قوتِ مدرکہ کے توسط سے ہوتی ہے نہ کہ احساسات کے ذریعہ بھی ایسی صورت میں وہ ناول موثر نہیں ہوتا ہے گو اس میں ناول کا فارم اور مقصد موجود رہتا ہے مولوی نذیر احمد کے ناول میں اس زمانے کے متوسط طبقے کی لڑکیوں اور لڑکوں کے مسائل کا ذہنی ادراک موجود ہے، لیکن ان کا اظہار موثر ناول کے فارم میں نہیں کیا گیا ہے ان کے کردار ٹائپ ہیں لیکن فرد نہیں ہیں اسی طرح منشی پریم چند کے ناول "میدانِ عمل" میں کردار کی انفرادیت دب سی گئی ہے۔ لیکن "گئو دان" میں وہی فن کار کردار کو ٹائپ اور انفرادیت دونوں ہی پہلوؤں سے پیش کرتا ہے، آپ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ ہوری کوئی فرضی نام نہیں بلکہ ایک جیتا جاگتا انسان ہے۔

آرٹ کے کسی بھی صنف میں خیال کی ذہنی وکالت ہی کافی نہیں ہے بلکہ خیال کو محسوس کروانا بھی ضروری ہے اگر آپ اس معیار پر دورِ جدید کے ادب کو جانچیں تو جہاں خوبیاں نظر آئیں گی کمزوریاں بھی دکھائی پڑیں گی۔ جہاں تک ان شعرا کا تعلق ہے جن کا مواد صرف جذباتی ردعمل پر مبنی ہوتا ہے۔ ان کی شاعری ادراک حقیقت سے کٹ کر منتشر خیالات کے اظہار کا جواز بن گئی ہے، اور جہاں تک ترقی پسند شعرار کا تعلق ہے ان میں سے کچھ تو ایسے ہیں جن کے یہاں ادراک تو موجود ہے لیکن اس کا اظہار احساسات سے عاری ہے۔ ایک دوسرا رجحان جو اس کمزوری کے ردعمل میں ابھرا ہے وہ خطابت کا ہے، خطابت بذاتِ خود کوئی بری چیز نہیں بشرطیکہ اس کی اساس سامعین کی جذباتی عصبیت پر نہ ہو، بلکہ ادراک حقیقت پر ہو۔۔ اس کا جوش گرمیٔ محفل کا تماشہ نہ ہو بلکہ خیال کو جذبے میں بدل دینے کا ہو۔ لیکن چونکہ یہ کام محنت کا ہے اس لئے کبھی کبھی خطابت صرف لفظوں کی گونج تک محدود رہتی ہے یہ صحیح ہے کہ اس قسم کی خطابت سے بھی سماجی خدمت ہوتی ہے۔ لیکن وہ خدمت بلند پایہ ادب کی خدمت سے مختلف ہے۔ لیکن خطابت کی مخالفت کے یہ معنیٰ نہیں ہیں کہ شاعری پُرجذبہ نہ ہو۔ اس چیز کا تذکرہ میں پہلے ہی کر چکا ہوں کہ ادب کا تعلق سماجی مظہر کو بدلنے سے ہے اور چونکہ یہ کام طبقاتی سماج میں تمام انسانوں کے متحدہ عمل سے نہیں بلکہ تصادم عمل سے ہوتا ہے اس لئے خیالات جب جذبے (PASSION) میں تبدیل ہوتے ہیں تو وہ ادراک حقیقت کی جانبداری کے ساتھ شدید قسم کی طبقاتی جانبداری میں بھی شامل ہو جاتے ہیں اور اس طبقاتی جانبداری کو جو ذہنی اور جذباتی دونوں ہی ہوتی ہے خطابت کے ساتھ ہم معنیٰ نہیں کہا جا سکتا ہے کیونکہ خطابت کا دوسرا نام سطحیت ہے جو ذہنی اور جذباتی دونوں ہی قسم کی ہو سکتی ہے۔ پرانے ڈھب کے وہ ناقدین جو کبھی کبھی ترقی پسند ادب

کو بھی تنقید کے لئے قابلِ اعتنا سمجھ لیتے ہیں ان نکات سے بے خبر ہونے کی وجہ سے نئے شعراء
کی فنی کمزوریوں کو نئی شاعری کے سیاسی فن کے سر تھوپ دیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ادب
کسی "ازم" کی تبلیغ کا نام نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد قومی تاریخ کو اس کے بڑھتے ہوئے
روپ میں پیش کرنے اور حقیقت کو دریافت کرنے کا ہے لیکن اگر کسی منزلِ حیات میں قومی
زندگی کا اظہار سیاست ہی میں رونما ہو رہا ہو تو کیا اس سے آنکھیں بند کر لینا ادب اور زندگی
کی خدمت ہوگی، چونکہ ابھی تک ہمارے ملک کی معاشی اور سیاسی بنیادوں میں جاگیردارانہ
نظام کے رشتے اور تصورات موجود ہیں اس لئے اس حقیقت سے متعلق ان کا ردِ عمل بدلے
ہوئے حالات کی روشنی میں نہیں بلکہ پرانے طرزِ فکر اور پرانی جذباتی تنظیم کے ماتحت ہوتا ہے۔
سیاست کی جو آج تصویر اور اس کا ہمہ گیر نفوذ ہے وہ قدیم جاگیردارانہ دور میں نہ تھا۔ اس
وقت سیاست شاہیت کے ادارے تک محدود تھی، آبادی کا بیشتر حصہ خود کفیل دیہاتوں
کے پنجرے میں بند تھا، سلطنتیں بنتیں اور بگڑتیں، لیکن یہ سیلاب ان کی خود کفیل زندگی کو
متاثر کئے بغیر سر سے گزر جایا کرتا، انگریزوں کے آنے کے بعد وہ صورت نہ رہی۔ دیہاتوں
کی خود کفالت کو شدید صدمہ پہنچا۔ شہر کے ہنر مند طبقے بے دست و پا ہونے کے سبب سے
شہر سے دیہات کی طرف مراجعت کی، آئینی نظامِ حکومت، نئی تعلیم اور بیرونی سامان کی
خرید و فروخت نے ان کے تمام سماجی رشتوں کو بدل دیا۔ اس طریقِ کار سے ایک نیا
متوسط طبقہ پیدا ہوا جو سرکاری ملازمتوں پر زندہ رہتا اور قومی وقار کو بلند کرنے کا بجز اس
کے کوئی اور راستہ نہ دیکھتا کہ وہ آئینی اصلاح کے لئے جد و جہد کرے۔ یہ اسی جد و جہد
کا تسلسل تھا کہ جب ہندوستان میں دیسی سرمایہ دار پیدا ہوئے اور ان کا مفاد انگریز سرمایہ داروں
سے ٹکرانے لگا تو قومیت کا تصور پیدا ہوا جس کا اظہار خاصتاً سیاسی جد و جہد میں ہوا ہے اور

چونکہ غلامی کی صعوبتیں ہر ایک طبقہ محسوس کر رہا تھا اس لئے وہ سیاسی جد و جہد تمام طبقوں کی مشترکہ جد و جہد میں تبدیل ہو گئی، سچ پوچھئے تو سیاست عامہ ہی ادھر گزشتہ ساٹھ ستر سال سے ہماری قومی زندگی کے اظہار کا محور تھی۔ سرسید اور حالی کی تصنیفات میں اگر سیاست نہیں ہے تو پھر کیا ہے، اکبر اور اقبال کے یہاں اگر سیاست نہیں ہے تو پھر کیا ہے کہیں وہ سیاست براہ راست جھلکتی ہے تو کہیں بالواسطہ، نئے سماجی رشتوں اور نئی فکری قدروں سے اپنے کو ہم آہنگ کرنے یا انہیں رد کر دینے کی جد و جہد میں ان حالات کے ماتحت ہمارے ان بزرگوں کی تنقید نئے ادب سے متعلق یہ کیوں کر صحیح ہے کہ اس میں سیاست کی بو آتی ہے۔ اُن کا یہ نقطہ نظر ہماری ادبی تحریکات کی تاریخ سے عدم واقفیت کا پتہ دیتا ہے، ظاہر ہے کہ بدلے ہوئے حالات میں جس طرح سرسید اور اقبال کی سیاست میں فرق ہے اسی طرح علامہ اقبال اور ترقی پسند شعراء کی سیاست میں بھی فرق ہو سکتا ہے۔ آخر زمانہ ہمیشہ ایک ہی انداز سے تو نہیں چلتا۔ مطالبہ یہ نہیں کرنا ہے کہ ادب کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ سیاسی خیالات سے نہ ہو بلکہ یہ کرنا ہے کہ وہ خیالات حقیقت کے مطابق ہوں اگر سرسید اور شبلی کا نقطۂ نگاہ ٹکرا سکتا تھا تو کوئی سبب نہیں معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں بھی مختلف نقطۂ نگاہ کیوں نہ ٹکرائیں۔ اور اگر ان ناقدین کا یہ خیال ہے کہ ادب کا تعلق صرف داخلی زندگی، یا نفسیاتی تجربوں سے ہے نہ کہ خارجی حالات کے ذہنی تجزیے اور تغیر و تبدل کے اثرات سے تو یہ پوچھنا بیجا نہ ہوگا کہ انسان کی داخلی زندگی کن حالات سے متاثر ہوتی ہے؟ ممکن ہے کہ وہ یہ جواب دیں کہ اس میں خارجی ماحول اور واقعات کو قطعی دخل نہیں ہے۔ ایسی صورت میں یہ سمجھنے کی کوشش لا حاصل نہ ہوگی کہ آخر غالب کے اس شعر کا کیا مفہوم ہے ؎

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا کچھ اور بھی ہم پر ستم ہوئے

اگر شاعر کے لئے وفا کی قدر اپنے نفسیاتی اثرات میں غیر تغیر پذیر دائمی اور اٹل ہوتی تو یہ گلہ کا ہے کو ہم پر زمانے نے اور بھی ستم کئے ہیں۔ کیا اس سے پتہ نہیں چلتا ہے کہ غالب کی نفسیاتی کیفیت کا متن سماجی حالات سے متاثر ہوتا ہے اور یہ تغیر پذیری کچھ اسی شعر تک محدود نہیں ہے بلکہ اُن کے سارے کلام میں موجود ہے ۔

اور اگر انسان پیالہ و ساغر نہیں، بلکہ بہت ہی حساس کھال کا جانور ہے جو اپنی نفسیات کو مادی تخلیقات کے طریق کار یعنی تہذیب و تمدن کے آغوش میں کھوتا رہا ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی داخلی کیفیات خارجی حالات ہی سے متعین اور متاثر ہوتی ہیں، پھر بھی یورپ میں کچھ ایسے ادیب اور نقاد ہیں جو یہ بتاتے ہیں کہ ادب کا تعلق انسان کی (پبلک) سماجی زندگی سے نہیں بلکہ نجی زندگی سے ہے ۔ اس دعوے کو جانچنے کے لئے ہمیں ان کی تاریخ کا سہارا لینے کی ضرورت ہے کیونکہ یہ نظریہ ایک مخصوص تاریخی دَور اور سماجی حالات کے ماتحت پیش کیا گیا تھا ۔ یہ نظریہ سرمایہ دارانہ نظام کے اس دَورِ انحطاط کا ہے جب کہ سرمایہ دار طبقہ اپنے پبلک اعلانات میں جمہوریت کی قدروں کا ادعا کرتا لیکن سماجی رشتوں میں انہیں دعوؤں کو جھٹلا دیتا چونکہ ادب کا تعلق سماجی رشتوں ہی کو بے نقاب کرنے کا ہے اس لئے اگر ادب اپنے اس منصب پر قائم رہتا تو زندگی کے خارجی تجزیے میں اس کے ظلم و استحصال کا جھلکنا لازمی ہو جاتا ۔ اور یہ ادبی حقیقت اس طبقے کے لئے نہایت ہی تلخ ہوتی اس لئے ضرورت اس بات کی تھی کہ ادب کو زندگی کے خارجی تجزیے سے بالکل ہی آزاد کر کے صرف نجی زندگی کی عکاسی تک محدود کیا جائے ۔ لیکن

اس سلسلے میں جو دقت پیدا ہو رہی تھی وہ یہ تھی کہ نجی زندگی میں انسان حیوانی قدروں سے ہمکنار ہو چکا تھا کیوں کہ سرمایہ دارانہ نظام تمام انسانی رشتوں کو سکوں کے رشتے میں بدل چکا تھا۔ چنانچہ اگر وہ اس نظریے کے ماتحت انسان کی سفاکی اور بربریت کو بغیر کسی فلسفے کے پیش کرتا تو ہر شخص یہی کہتا کہ اس نظام کو بدلنا چاہئے تاکہ بربریت کا خاتمہ ہو۔ کاش یہی ہوتا لیکن ان ادیبوں کا خلوص اس موقع پر کارفرما نہ رہا، اس کے برعکس انہوں نے "گنہگار آدم" اور "ہیلمر کی ابدیت" کا فلسفہ پیش کیا۔ تاکہ قارئین انسان کی خبیث نفسیات کو سرمایہ دارانہ نظام کا خصوصی مظہر نہ سمجھیں بلکہ ایک ابدی حقیقت تصور کریں، یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا بلکہ آگے بڑھتا ہے جس طرح نجی زندگی کو پبلک زندگی سے علیحدہ کر کے نجی زندگی کی گندگی کا فلسفہ بنایا گیا اسی طرح لاشعور کو شعور سے علیحدہ کر کے لاشعور کا فلسفہ تیار کیا گیا جس میں انتشار محض اور جنسیاتی محرکات کے علاوہ اور کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ آج یورپ میں علم النفس کا سارا زور کلام اس بات کے ثابت کرنے میں صرف ہو رہا ہے کہ یہ انسان اپنی جبلت اور نفسانی خواہشات کا شکار ہے، عقل اور ترقی کی قدریں بیکار ہیں کیونکہ اس کی نفسیات خارجی حالات کی تبدیلیوں سے نہیں بلکہ اس کی جبلت سے متعین ہوتی ہے۔

ابھی حال ہی میں فرانس کے آٹھ نو ماہرین نفسیات نے ایک بیان کے ذریعے یہ بات روشن کی ہے کہ علم النفس اپنے علمی اور سائنسی وقار سے گر کر سرمایہ دار طبقے کا خدمت گزار ہو گیا ہے اور اس کا ثبوت اس طرح دیا ہے کہ فرانس میں نفسیاتی ہسپتال کے معالج انقلابی جذبے کو نیوراسس (نفسیاتی مرض) بتاتے ہیں جو ان کے خیال میں سرمایہ دارانہ طبقے کی کھلی ہوئی جانبداری ہے۔ ان مخلص ماہرین نفسیات کا یہ بیان درست معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اگر انقلابی جذبہ ایک نفسیاتی مرض ہوتا تو انہیں انقلاب شکن جذبے کو بھی نفسیاتی مرض بتانا چاہیے

تھا۔ اگر یہ صحیح ہے کہ پال رابسن امریکی موسیقار اگر حبشیوں کی آزادی کی جدوجہد میں شریک ہونے کے سبب سے نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے، تو حبشیوں کو غلام رکھنے اور جسمانی اذیت پہنچانے والے بھی نفسیاتی مرض میں مبتلا ہیں۔ اور اگر یہ صحیح ہے کہ آئن سٹائن اور جے ڈی برنال کی امن دوستی، ایٹمی بم استعمال نہ کرنے کی کوشش نیوراسس ہے تو پھر برٹرنڈرسل کا یہ جذبہ بھی نیوراسس کا نتیجہ ہے کہ سوویٹ روس پر ایٹم بم گرانا چاہیے، بہرحال یہ تو ایک ضمنی بات ہوئی۔ اصل بات تو یہ کہنی ہے کہ اس قسم کی تمام کوششیں، شعور کو لاشعور سے، عقل کو جذبہ سے اور پبلک زندگی کو نجی زندگی سے الگ کرنے کی غیر فطری ہیں۔ انسان کہیں خارج سے سماج میں داخل نہیں ہوا ہے۔ بلکہ سماجی زندگی کی صورت ہی میں ظاہر ہوا اور سماجی کوششوں ہی سے ترقی کرتا رہا ہے۔ ایسی صورت میں سماجی زندگی کے مظاہر جس میں سیاسی جدوجہد، اخلاقی اور فکری تحریکیں بھی کچھ شامل ہیں۔ اس کی نجی زندگی پر کیونکر اثر انداز نہ ہوں گی۔ ہماری نجی زندگی کے نہایت پُر رمز اور پوشیدہ لمحوں میں بھی خارجی زندگی کا سایہ لہراتا رہتا ہے۔ اگر ایک طرف ہم اپنی خواہش کے مطابق اپنے بچوں سے پیار نہیں کر پاتے ہیں۔ محبوبہ سے اظہار الفت نہیں کر پاتے تو دوسری طرف اپنی خواہش کے خلاف ظلم و جبر کرتے ہیں، ان دونوں صورتوں میں ہم کسی خارجی طاقت کو اپنی بہترین تمناؤں اور آرزوؤں کے درمیان حائل پاتے ہیں وہ خارجی طاقت ہمارا ماحول ہے جو بدلتا رہا ہے نجی زندگی کا فلسفہ بنانے سے نہیں بلکہ "پبلک لائف" میں حصہ لینے اپنے دکھ درد کا مشترکہ طور سے مداوا کرنے سے

اسلوب

فطرت کا اصول ہے کہ وہ اپنے کو دہرایا نہیں کرتی۔ پھر بھی ظاہر بیں نگاہیں یہی دیکھتی ہیں کہ وہ اپنے کو دہراتی رہتی ہے۔ گیہوں کے ایک بیج سے سو بیج اور سو بیج سے لاکھوں بیج، لیکن جب انہیں خوردبین کی مدد سے دیکھا جاتا ہے تو کوئی بھی ایک دانہ دوسرے دانے کی طرح بالکل یکساں نظر نہیں آتا ہے ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک انفرادیت ہوتی ہے اور یہی اصول جو نباتات کی دنیا میں ہے مختلف سطحوں پر حیوانات اور انسان کی زندگی میں بھی کارفرما ہے لیکن اس انفرادیت کے یہ معنیٰ نہیں ہیں کہ وہ اپنی جنس میں دوسری اکائیوں کے ساتھ مشترکہ قدریں نہیں رکھتے نہ صرف اپنے جوہر (ESSENCE) میں بلکہ اپنی صورت میں بھی۔ چنانچہ یہ بات، قدیم سے چلی آتی ہے کہ کثرت میں وحدت ہوتی ہے اور یہ اصول سائنسی تحقیقات پر مبنی ہے۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ انسانی انجمن میں ایک فرد دوسرے سے بالکل ہی مختلف ہو۔ لیکن جس طرح کہ تنوع کو رَد کر

دنیا فطرت کے خلاف ہے اسی طرح صرف وحدت اور یکسانیت ہی پر زور دینا فطرت کے خلاف ہے، یہ تمہید میں نے اس لئے پیش کی ہے کہ آپ اسی جدلیاتی رشتے سے ذہنی تخلیق میں اسلوب کی انفرادیت کو متعین کر سکتے ہیں۔

ذہنی تخلیق ہمیشہ ہی سے انفرادی اسلوب کی حامل رہی ہے لیکن اس کی انفرادیت ایسی نہیں رہی ہے کہ آپ ہمعصر فن کاروں کی تخلیقات میں کوئی مشترکہ قدر دریافت نہ کر سکیں۔ چنانچہ اس معنٰی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی ایک ہمعصرانہ خصوصیت بھی ہوتی ہے اور وہ خصوصیت مواد اور اس کے اظہار دونوں ہی پر حاوی ہوتی ہے لیکن اگر یہی چیز نظر میں رکھی جائے اور انفرادی تنوع بہ لحاظ متن اور اظہار کے نظرانداز کر دیا جائے تو ہم ایک غلط قسم کے میکانکی نتیجے پر پہنچیں گے۔ اور یہ انفرادی تنوع نہ صرف مختلف زبانوں کے اختلاف کے باعث ہے بلکہ ایک ہی زبان میں لکھنے والوں کے یہاں پایا جاتا ہے۔ مارلو اور شکسپیر ہمعصر شعراء تھے لیکن دونوں کا اسلوب مختلف ہے اور یہ اختلاف صرف اظہار ہی میں نہیں ہے بلکہ حقیقت سے ذاتی حصے بخرے حاصل کرنے میں بھی ہے ایسی صورت میں یہ کہنا کہ اسلوب کا تعلق صرف اظہار سے ہے بالکل غلط ہے کیوں کہ متن اس کو متعین کرنے میں کچھ کم اثر انداز نہیں ہوتا ہے۔ نظیری نے یوں کہا ہے اور میں نے اسے یوں ادا کیا ہے، یا غالب نے یوں کہا ہے اور میں نے اُسے یوں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اسلوب کا غلط تصور ہے کیوں کہ اس سے اسلوب کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں ایک ہی خیال کو مختلف انداز میں دہرانے کے بھی آخر کچھ حدود ہیں۔ چنانچہ اگر ہم غور سے دیکھیں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ جہاں ہمارے شعراء نے اس قسم کے دعوے کئے ہیں انہوں نے

ہو بہو خیال کے دہرانے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ نئے پہلو بھی نکالے ہیں اور اس سے شعر کی اسپرٹ بدل گئی ہے لیکن پہلو ڈھونڈھنے کی بھی ایک حد ہو سکتی ہے۔ بالآخر نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر بال کی کھال نکال لینے اور غیر متعارف تصورات کی راہ میں بھٹکتا رہتا ہے ؎

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں

سودا کے اس شعر پر علی حزیں کا یہ ریمارک تھا کہ ایک ہی مرغ تو بچ رہا تھا سودا نے اسے بھی شکار کر ڈالا۔ لیکن شاید حزیں کو یہ یاد نہیں رہا کہ ایک مرغ رسدگاہ کا بھی ہوا کرتا تھا

اب بھی ہمارے ملک میں بہت سے ایسے لوگ ہیں جو سودا کے اس شعر پر جھوم سکتے ہیں۔ ظالم نے کیا بات کہی ہے۔ کیا جیب سے قبلہ نما نکالا ہے لیکن ایک سمجھدار آدمی پوچھ سکتا ہے کہ بھائی آخر اس شعر سے کون سی ذہنی تجلی کون سی معرفت ہوتی ہے یا جذبات اور احساسات کی بالیدگی میں کون سا اضافہ ہوتا ہے لیکن وہ یہی کہیں گے کہ آپ بھی عجیب شخص ہیں یہ نہیں دیکھتے کیا نکتہ ڈھونڈ نکالا ہے۔ قبلہ نما کی کیا حسین تعلیل اور معشوق کی صید افگنی کا کیا عمدہ میدان پیش کیا ہے۔ لیکن چونکہ علی حزیں اپنی نوعمری میں معشوق کی صید افگنی کے میدان کو حرم تک کھینچ لائے تھے اس لئے سودا کی اس ندرت سے متاثر ہونے پر مجبور بھی تھے علی حزیں کا شعر یہ ہے ؎

صید از حرم گشدم جعد بلند تو
فریاد از تطاول مشکیں کمند تو

اب یہ دیکھئے کہ علی حزیں اور سودا کے شعر میں کون سا بنیادی فرق ہے۔ علی حزیں کے یہاں حسن کا زندہ تصور اور اس کے پیچھے میں ایک معصوم انسانیت، کا تصور ہے جس سے حسن کی بے پناہ کشش کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن سودا کے شعر میں تو یہ سب کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ بحث میں اس لئے لایا ہوں کہ اسلوب کے بارے میں جو بالعموم غلط فہمی ہے وہ رفع ہو جائے۔ اسلوب کا تعلق کبھی بھی صرف اظہار سے نہیں ہے۔ غالب کا اسلوب ہمیں صرف اس لئے پسند نہیں کہ انہوں نے بقول خود نئے اندازِ بیان نکالے ہیں ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

بلکہ اس لئے کہ غالبؔ نے زندگی کے اہرام کے نئے در کھولے ہیں، بہت سے پوشیدہ خزانوں کی نمائش کی ہے، جذبات کی گذرگاہوں کو اپنے قلم سے روشن کیا ہے اور خیالات کی آرائش کا سماجی تجزیہ کیا ہے۔ چنانچہ ان کے اسلوب کا تیکھا پن، سادگی و پرکاری، بندش کی چستی، جذبات کی نرمی، طنزیاتی برش، زیرِلب ہنسی۔ زیرکی اور خوشی کا امتزاج اور وہ افسردگی و بے تعلقی جو فلسفیانہ تفکر اور نامساعد حالات کے ماتحت تربیت پاکر ان کی صوفیانہ منش طبع کا جزو بن چکا تھا ان کی پوری شخصیت کا جزو ہے اور وہ اس شخصیت کا اظہار صرف اسی انداز میں کر سکتے تھے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کا اسلوب ان کی شخصیت کے ارتقاء کے ساتھ بدلتا رہا ہے جب تک وہ فسق و فجور کی زندگی میں مبتلا رہے انہیں اقتصادی مصائب سے دوچار ہونا ہی پڑا۔ دنیا گھوم کر دیکھی نہیں، بدلتے ہوئے حالات کا جائزہ نہیں لیا

وہ تقلیدی خیال آفرینی کرتے تھے۔ ان کا وہ اسلوب نہایت ہی غیر دلکش ہے کیوں کہ وہ جس مواد سے متعین ہوا ہے وہ بذاتِ خود غیر دلکش ہے، لیکن مواد کی ہیئت تمامتر اسلوب کی ہیئت کو بجھا نہیں سکتی ہے اس میں فن کار کی شخصیت اور فنی استعداد کو بھی دخل ہے اور اس کی وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ جس وقت فن کار کی انا بہت زیادہ نفخ یافتہ ہوتی ہے۔ اُسے اپنی انا کے سامنے کچھ اور نظر نہیں آتا طبیعت میں انکسار، دردمندی، انسانی رواداری، لطف و وفا، ایثار و قربانی کے جذبات کمزور ہوتے ہیں تو وہ ایک طرز پسندی سے اپنے کو خواہ مخواہ پہنچوانے حقیقت کو گرفت میں لانے کے بجائے حقیقت پر اپنے ایگو کی لاش اڑانے کی کوشش کرتا ہے اور یہ خصوصیات وہ ہیں جو سنہ ۱۸۶۰ء کے بعد لینن کو اڑکے فن کاروں نے شعوری طور پر پیدا کی تھیں اور اس قسم کی طرز پسندی (MANNERISM) اکثر ہمارے انقلابی شعراء کے یہاں بھی ملتی ہے چنانچہ لینن کو مایاکوفسکی کی ابتدائی دور کی شاعری سے جو دلچسپی نہ تھی، اس کا سبب اس کی طرز پسندی ہی تھی اور یہ چیز مایاکوفسکی کو مستقبل پسند والے تراجی فن کاروں سے ملی تھی۔ جو ایک انحطاط پسند رجحان تھا۔ یعنی انحطاطی سرمایہ دارانہ نظام میں ایگو کی نفخ شدہ حالت کا نتیجہ یا سماج کی اجتماعی ہیئت اور فرد کی انفرادیت کے غیر متوازن رشتوں کا نتیجہ۔ جو نفسیاتی اصطلاح میں ایک قسم کی اشتہار پسندی (EXCHIBITIONISM) ہے۔ مجھے صحیح طور سے یاد نہیں کس نے کہا ہے غالباً چسٹرٹن نے کہا ہے کہ "اسلوب آدمی کی پہچان ہے" اور غالباً اسی خیال کو سامنے رکھ کر رومال ولانے یہ بات کہی ہے "لیکن تمامتر صداقت نہیں ہے کیونکہ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں اسلوب بہت کچھ اپنے مواد سے

بھی متعین ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر فراق صاحب کی تنقیدی نگارش کے اسلوب کو لیجئے فراق صاحب کی تنقید تاثراتی اسکول کی ہے، تنقید میں ان کا مدعا خیال کا سائنٹفک تجزیہ نہیں، تاثرات اور تخلیقی تجزیے کو کسی تنظیم میں لانے اور صرف منطق کے ذریعے اس کی ترسیل نہیں ہے بلکہ شاعر کے تجربات کو چھونے اور محسوس کرنے کی کوشش پر مبنی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ناقد فن کار کے مجوزہ تخلیقی تجربے سے قریب تر ہوتا ہے اس لئے اس کے اظہار میں بھی شاعرانہ لذت ہوتی ہے۔ لیکن جس حد تک کہ ناقد اپنے کو فن کار کے مجوزہ تخلیقی تجربے میں گم کر دیتا ہے اور اپنے کو صرف تاثرات اور احساسات کی پیمائش میں رکھتا ہے وہ سائنٹفک اعتبار سے ابہام کی دنیا میں بھی رہتا ہے۔ آپ ایک کیفیت محسوس کرتے ہیں جیسے کوئی شے چھوئی جا رہی ہو لیکن نام متعین نہ ہو سکنے کے باعث بے نام سی ہو۔ چنانچہ ان کے تنقیدی مضامین سے بہت سے ایسے اقتباسات پیش کئے جا سکتے ہیں جو اس تنقید پر صادق آتے ہیں۔ اور اسی اصول پر آپ تاثراتی اسکول کے شاعروں کے اسلوب کا بھی تجزیہ کر سکتے ہیں لیکن یہ ایک عجیب بات ہے کہ فراق صاحب کا جو تاثراتی اسلوب تنقید میں ہے وہ ان کی شاعری میں بہت ہی کم ہے میں یہ نہیں کہتا کہ تنقید میں شعر کو محسوس کرنے یا نازک سے نازک رشتے کو چھونے کی کوشش نہ کرنا چاہئے، لیکن انہیں چھونے کے بعد منطق میں پرونا، بے نام کیفیتوں کو نام دینا اور اُسے حقیقت کی ایک جامع تصویر میں بٹھانا بھی ضروری ہے۔ کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی ہے کہ فراق صاحب میں یہ صلاحیت موجود نہ ہو۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے فن تنقید کے اس پہلو پر توجہ نہیں دی ہے، لیکن چونکہ تنہا مواد کی ہیئت یا فن کار کا نقطۂ نظر اسلوب کے تمام نکات پر روشنی نہیں ڈال سکتا ہے

بلکہ اور دوسری چیزیں بھی جو فن کار کی مکمل شخصیت کا جزو ہوتی ہیں اثرانداز ہوتی ہیں اس لئے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اس سے آگے قدم بڑھائیں۔

فن کار کی مکمل شخصیت جس میں اس کا کردار اور اس کی ذہنی اور فنی استعداد سبھی کچھ شامل ہے اپنے آخری تجربے میں سماج کا عطیہ ہے۔ لیکن دقت یہ ہے کہ سماج کے بارے میں دو متضاد رائیں ہیں کچھ سرمایہ دارانہ نظام کے مفکر ہیں۔ بالخصوص لاک، ہابس اور روسو کا یہ نظریہ تھا کہ سماج افراد کے ایک رضامندانہ سمجھوتے کا نتیجہ ہے۔ فرد اپنی کچھ آزادی سماج کے سپرد کرتا ہے تو کچھ آزادی کا اس سے مطالبہ کرتا ہے۔ یہ نظریہ لازمی طور پر فرد اور سماج کے تضاد کو قائم رکھتا ہے۔ سماج کے بارے میں اشتراکی مفکرین کا یہ نظریہ ہے کہ سماج، انسانی زندگی کے مظہر کا نام ہے، اس کی ایک نامیاتی وحدت ہے جو ارتقا پذیر ہے اور افراد کی آزادی انسان کی اس اجتماعی کوشش کا نتیجہ ہے جو اسے فطرت کے جبر سے آزاد کراتی ہے۔ یہ نقطہ نظر فرد اور سماج کے تضاد کو غیر فطری یا عارضی سمجھتا ہے جو سماج کے ایک مخصوص طریق کار یعنی طبقاتی کشمکش کے ذریعے ارتقا کرنے کی صورت میں پیدا ہو گیا تھا۔ چنانچہ وہ فرد اور سماج کے تضاد کو اشتراکی نظام میں لازمی یا انسانی زندگی میں ابدی نہیں سمجھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ سرمایہ دارانہ نظام کے مفکرین کے برعکس یہ نظریہ فرد کی انفرادی آزادی، سماج کی مخالفت میں نہیں بلکہ سماج کی اجتماعی کوششوں میں دیکھتا ہے اور تاریخی اعتبار سے یہی نظریہ صحیح ہے کیوں کہ انفرادی آزادی کا اس وقت نام و نشان بھی نہ تھا جبکہ انسان تہذیب و تمدن سے بیگانہ تھا۔ اس وقت وہ فطرت کی طاقتوں اور چند رسوم و قیود کا غلام تھا۔ انسان کی انفرادی آزادی جس کا اظہار نہ صرف روحانی زندگی کے اظہار میں ہوتا ہے بلکہ مادی زندگی کے اظہار میں بھی ہوتا ہے، سماج کی اجتماعی ترقی کا نتیجہ ہے اظہار خیال اور تطہیر نفس کی آزادی اتنی ہی اہم ہے جتنی کہ بے روزگاری، غربت، قحط اور بیماری سے آزادی۔ اور یہ

دونوں چیزیں ایک دوسرے کے ماتحت ہیں۔ کیوں کہ اگر ایک طرف بغیر مادّی ترقی کے روحانی ترقی محال ہے تو دوسری طرف روحانی ترقی مادّی ترقی کا زینہ بھی ہے۔ ایسی صورت میں کسی بھی فرد کی روحانی زندگی کے انفرادی اظہار اور اس کے سماجی اظہار میں ایک نامیاتی وحدت رہتی ہے جو جبر اور غلامی کا سبب نہیں بلکہ انفرادی آزادی کی دلیل ہوتی ہے۔ اور یہی وہ چیز ہے جسے ہمارے مغربی انحطاطی فنکار طبقاتی استحصال کی برکتوں سے حاصل کی ہوئی بے لگام آزادی کے خوگر ہونے کے باعث نہیں سمجھ پاتے ہیں۔ اور اسے آزادی کی نفی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ تخلیقی میدان میں سماجی نمو، سماجی بہبودی اور سماجی روایات کو نظرانداز کر کے ایک مخصوص تراش یا اپنے ہی کٹ کو ادب سمجھتے ہیں۔ اور یہی چیز لازمی طور پر طرز پسندی کی طرف لے جاتی ہے۔ لیکن یہ تصویر کا صرف ایک پہلو ہے۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ سماج کی اجتماعی کوششوں کے یہ معنی ہیں کہ ہر شخص کی انفرادیت یا اپنی نفسیات کو کھولنے کے امکانات زیادہ پُر مایہ ہوں اور یہ امکان بذاتِ خود اس بات کا مقتضی ہوتا ہے کہ فن کار کو زیادہ سے زیادہ آزادی ملنی چاہئے، اپنے مواد کو چُننے اور اس کے اظہار کو متعین کرنے میں لیکن صرف یہی آزادی نہیں بلکہ اس سے بھی بڑی آزادی سرمایہ کے جبر سے اور زندگی کی معمولی ضرورتوں کے فوری دباؤ سے آزاد ہونے کی ہے۔ اور چونکہ یہ آزادی سماج کے ایک مخصوص طریقِ کار ہی میں حاصل ہو سکتی ہے یعنی استحصال کی بنیادوں کو ختم کرنے ہی سے۔ اس لئے یہ دونوں آزادیاں جو ادبی تخلیق کے لازمی اور غیر منسلک اجزاء کی حیثیت رکھتی ہیں دست بدست آگے بڑھتی ہیں۔ لیکن جب بھی کسی فن کار کو اس تاریخی ضرورت کا شعور نہیں ہوتا ہے تو وہ اپنے آرٹ کے میدان میں ایک کشمکش محسوس کرتا ہے، کیوں کہ وہ آزادی کے ایک سٹ کو دوسرے سٹ پر ترجیح دیتا ہے۔ یا ایک کو ضروری اور دوسرے کو غیر ضروری سمجھتا ہے۔ اور یہ نقطۂ نظر جو نہایت نیک نیتی سے پیدا ہو

سکتا ہے غلط راستے پر ڈال دیتا ہے۔ جیسا کہ یورپ کے بعض فن کاروں کے حق میں صحیح ثابت ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس رشتے کو سامنے رکھنا کیوں ضروری ہے؟ اور کیا اس سے فنکار کی آزادی، اختراع اسلوب کی آزادی میں رکاوٹ پیدا نہیں ہوتی ہے۔ میں یہ عرض کروں گا کہ بالکل نہیں کیونکہ پہلی بات تو یہ کہ پابندی حقیقت نگاری کی متعین کی ہوتی ہے۔ اور دوسری بات یہ کہ وہ اس شعور کے ماتحت ہیئت پرستی اور طرز پسندی کے انحطاطی رجحان سے بچ سکتا ہے کیونکہ اسلوب حقیقت کے اظہار کا صرف ایک طریقہ ہے۔ اس کا حسن حقیقت کے پہلوؤں کو دل نشیں طریقے سے اجاگر کرنے میں ہی ہے۔ اس کا حسن اس بات میں نہیں ہے کہ بدیہات کو پیچیدہ بنایا جائے بلکہ اس بات میں ہے کہ پیچیدہ کو سہل ممتنع کے درجے تک پہنچایا جائے۔ اس کا حسن اس بات میں نہیں ہے کہ لطافتِ احساس کو مبہم اور گنجلک بنایا جائے بلکہ اس بات میں ہے کہ اسے زود اثر اور روشن کیا جائے اور ذہنی ادراک میں اسیر کر کے اس کی لطافت کو زیادہ پُرمایہ بنایا جائے۔ اعلیٰ اسلوب جیسا کہ کلاسکی ادب میں ملتا ہے، ہمیشہ سہل ترین حیاتی لباس میں رہتا ہے اور گو اس میں شبہ نہیں کہ آج کا سماج پہلے کے سماج سے زیادہ پیچیدہ ہے لیکن اس کی اس پیچیدگی کا کبھی بھی یہ تقاضا نہیں کہ اس کا اظہار بھی پیچیدہ ہو۔ کیوں کہ جس تناسب سے ہمارا سماج اور ہماری نفسیات پیچیدہ ہوتی گئی ہے، اسی تناسب سے ان کے سمجھنے کی صلاحیتیں بھی وسیع ہوئی ہیں۔ چنانچہ سماجی مظہر کی پیچیدگی، اسلوب میں کبھی دقت پسندی کا جواز نہیں بن سکتی ہے۔ لیکن ادب کا مسئلہ اتنا آسان بھی نہیں ہے کہ اسے دو وسیع خانوں میں بانٹا جا سکے۔ اور ہم یہ سمجھ لیں کہ چلو یہ مسئلہ طے ہو گیا۔ ایک طرف آسان، سادہ، فطری اور حیاتی اسلوب ہے تو دوسری طرف آرائشی، پرپیچ اور مصنوعی اسلوب ہے۔ اس چیز کو متعین کرنے میں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے اگر ایک طرف مواد اور ہیئت کو دخل ہے تو دوسری طرف فن کار کی پوری شخصیت کو بھی دخل ہے

چنانچہ یہ دونوں چیزیں ان وسیع خانوں میں بے شمار رنگوں کے نمونوں کو پیش کرتی ہو۔ اور ان نمونوں کو متعین کرنے میں زمانے کے مذاق اور عام سماجی فضا کو بھی دخل ہے۔ اگر سیاسی حالات اس کے مقتضی نہیں ہوتے ہیں کہ اظہار کو براہِ راست حقیقت کا ذریعہ بنایا جا سکے تو فن کار مجبوراً طنز و استہزا یا ذومعنی پیدا کرنے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔ انیسویں صدی میں روسی ادب میں طنزیہ اسلوب کے ترقی پانے کا سبب وہاں کی مخصوص استبدادی فضا تھی جو فنکار کی نفسیات میں بھی اثر کر چکی تھی اور جس کا اظہار نہ صرف حکمران طبقے کے خلاف استہزا اور طنز ہی میں نہیں ہوا بلکہ بہت سے فن کاروں کے یہاں زندگی کے تنوطی نقطۂ نگاہ میں بھی ہوا ہے۔ لیکن یہ رجحان اسی عہد کے انگریزی ادب میں نہیں ملتا ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے روسی ادب کے بارے میں یہ لطیفہ مشہور ہے کہ کسی شخص نے جرمنی کے آدمی سے یہ بات پوچھی کہ بتاؤ تم اس کا پتہ کیسے چلاتے ہو کہ ان دونوں روسی ادب مقبول ہے یا انگریزی ادب تو اس نے جواب دیا کہ اس بات سے کہ آیا زیادہ تر لوگ قنوطیت کی طرف مائل ہیں یا رجائیت کی طرف — بہر حال اس چیز کا تذکرہ میں نے اس لئے کیا کہ بہت سے ایسے خارجی حالات ہوتے ہیں جو بالواسطہ تشکیل نفسیات ہی کے ذریعے نہیں بلکہ براہِ راست بھی مخل ہوتے ہیں۔

محکمۂ احتساب کی یہ عجیب ترچھڈی ہے کہ وہ اپنے چہرے کو استہزا، طنز اور مزاح کے آئینے میں دیکھنا گوارا کر لیتا ہے لیکن صاف طور سے دیکھنا پسند نہیں کرتا۔ اور اب جبکہ اسے یہ چیز بھی قبول خاطر نہیں رہی اس کا محکمۂ احتساب اتنا بدگمان ہو گیا ہے کہ وہ ٹیگور کے قومی نغموں کو بھی کاٹ چھانٹ دیتا ہے اور یہی سبب ہے کہ اس زمانے میں نہ صرف ادب ہی کی ترقی رکی ہوئی ہے بلکہ اسلوب کی ترقی بھی رکی ہوئی ہے (اگر ان دونوں میں آپ کوئی فرق محسوس کر سکیں) کیوں کہ اسلوب کی ترقی شخصیت کے مکمل اظہار کے ساتھ وابستہ ہے داؤں اور پیچ سے بچ کر نہ کہ داؤں پیچ کے

ساتھ۔ پاکستان کی آبادی آٹھ کروڑ ہے اس آٹھ کروڑ میں سے کتنا چھوٹا سا حصہ ہے جو تعلیم پاتا ہے اور چھوٹے سے حصے کے کتنے گنے چنے لوگ ہیں جو شعر و ادب کی طرف راغب ہوتے ہیں اور وہ بھی کن کن مشکلات ہیں۔ کیا ایسی صورت میں اس کی توقع کی جاسکتی ہے کہ اس میدان میں قوم کی بہترین صلاحیتیں نمو پا رہی ہیں، اور اگر بہترین صلاحیتیں نمو نہیں پا رہی ہیں کیونکہ افراد کی صلاحیتوں کے درمیان کبھی EQUATION نہیں ہو سکتا ہے تو ماننا پڑے گا کہ ادب اور انفرادی اسلوب کی ترقی قومی آزادی اور زیادہ سے زیادہ انسانوں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے ساتھ وابستہ ہے۔ اور یہی سبب ہے کہ لکھنے کو تو یوں دو چار آدمی لکھ بھی لیتے ہیں لیکن صاحب اسلوب مشکل ہی سے کوئی نظر آتا ہے کیونکہ شخصیتیں زندگی گھٹی اور اسیر ہیں۔ ان میں اتنی جرأت نہیں کہ وہ اپنے مافی الضمیر کو ادا کر سکیں لیکن ذہنی تخلیق کے میدان میں اسلوب کے فقدان کا صرف یہی سبب نہیں ہے اس کا ایک سبب سرمایہ دارانہ نظام کا پیدا کیا ہوا وہ ادبی مذاق ہے جو گندی اور سڑی چیزوں کو مسالہ لگا کر بیچتا ہے۔ کچھ چٹخارہ، کچھ ایسی بات جس سے سب کا مذاق اڑ جائے کچھ غازہ اور کچھ پاؤڈر، کچھ فٹ پاتھ کا مذاق، کچھ دوا فروشوں کے اشتہار کیلے کے چھلکے پر پھسلا ہوا مذاق، اور جب کچھ سمجھ میں نہ آئے تو یونہی کچھ کہہ دینے کا انداز۔ سعادت حسن منٹو کے سیاہ حاشیے کا اسلوب اس کی صحیح شخصیت کا اتنا عکس نہیں ہے جتنا کہ انارکلی مارکیٹ کے رجحان کا مدعی ہے — اس لئے سیاہ حاشیے میں سعادت حسن منٹو کی طرز پسندی، حقیقت کو بے نقاب کرنے کی جد و جہد کا نتیجہ نہیں بلکہ اپنے کو بکوانے کا نتیجہ ہے۔ اور میں اس چیز کو اسلوب نہیں سمجھتا ہوں۔ یہ اسلوب لال کوٹ پہن کر سڑک پر ٹہلنے اور کتے کی جگہ سانڈے کی گردن میں پٹا باندھ کر اپنے ساتھ گھمانے کا اسلوب ہے۔ صحیح اسلوب اس وقت پیدا ہوتا ہے جبکہ فن کار مصنوعات کی مدد نہیں لیتا ہے بلکہ اپنے کلام کو دلکش زندگی کے اس عکس سے بناتا ہے

جو مسالے جات سے بذاتِ خود بھری ہوئی ہے۔ زندگی بذاتِ خود اتنی دلکش ہے۔ اتنی پُرمذاق ہے کہ اس کے عکس کو دلکش بنانے کے لئے مصنوعات کی امداد کی ضرورت نہیں ہے۔ اسلوب کی دلکشی زندگی کی گہرائیوں میں اُترنے سے پیدا ہوتی ہے، کیونکہ اس وقت فن کار افراد کا (EQUATION) نہیں بناتا ہے اور نہ اس کے تنوع کو نظر انداز کرتا ہے۔ مصنوعات کی مدد کی تو اس وقت ضرورت پڑتی ہے جبکہ فن کار سطحی زندگی کو غیر دلکش پاکر اِدھر اُدھر کے مسالے سے کس قدر لذیذ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس کوشش میں وہ زندگی کے فن کو نہیں بلکہ اپنے کو "فنی FUNNY" بنا کر پیش کرتا ہے اور یہ بات ظاہر ہے کہ اگر آپ "فنی" نظر آئیں گے تو ہنسی تو آ ہی جائے گی لیکن اس ہنسی میں PAT HOS نہ ہوگا جو چیخوف کے افسانوں میں ہے لیکن چونکہ ادب کا تعلق زبان کے ایک مخصوص استعمال سے بھی ہے اس لئے اسلوب کی ترقی اس وقت ناممکن ہے جبکہ آپ زبان پر مہارت نہ رکھیں، نہ صرف اس زبان پر جو کتابوں میں ہے بلکہ اس زبان پر بھی جو بول چال کی زبان ہے اور جسے عوام استعمال کرتے ہیں۔ جس قسم کی ناقص تعلیم ہم نے سامراجی نظام میں حاصل کی ہے اس کا نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ نئے علوم و فنون تک ہماری رسائی انگریزی زبان کے ذریعے ہوئی ہے اس لئے ہمارے سوچنے کا طریقہ اسی زبان میں ڈھلتا ہے اور اس کا مظاہرہ اس وقت خاص طور سے ہوتا ہے جبکہ ہم کسی سنجیدہ موضوع پر گفتگو کرنے لگتے ہیں۔ ایسی صورت میں یا تو خالصتاً انگریزی زبان میں اپنی بساط کے مطابق بولنے لگتے ہیں یا پھر پیوند لگی ہوئی انگریزی استعمال کرتے ہیں۔ لیکن صرف یہی نقص سامراجی نظام کی تعلیم کا نہیں رہا ہے بلکہ اس سے بڑا نقص یہ ہے کہ چونکہ انگریزی زبان ذریعۂ معاش بھی ہے اس لئے ہماری توجہ قومی زبانوں کو ترقی دینے سے بالکل ہٹی رہی ہم اسے صرف بات چیت کرنے یا زیادہ سے زیادہ شاعری کرنے کے لئے استعمال کرتے رہے ہیں۔ اور

انیسویں صدی کے اواخر سے قومی تحریک اور تحریکِ آزادی کے بہاؤ میں غیر منقسم ہندوستان کی بہت سی زبانوں کو ترقی ملی ہے لیکن وہ ترقی اتنی کم ہے کہ ان میں سے کسی کو بھی مغربی ممالک کی زبانوں کے مقابلے میں پُر مایہ زبان نہیں کہا جا سکتا ہے، ابھی تک ہماری زبان میں وہ صلاحیت نہیں پیدا ہوئی ہے کہ ہم مغربی زبانوں کی محتاجی سے آزاد ہو سکیں، اور اگر اردو ادب میں چند نصابی کتابیں فلسفہ، سائنس یا دیگر علوم پر ترجمے کی صورت میں شائع ہوئی ہیں تو اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم میں مغربی زبان سے آزاد ہو کر ان علوم کے اظہار کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ گو اس صلاحیت سے ہم بہت قریب جا پہنچے ہیں لیکن ابھی ہمیں زبان کو ترقی دینے کے لئے بہت کچھ کرنا ہے۔ علامہ اقبال بہت بڑے اُردو کے شاعر تھے لیکن وہ اپنے فلسفیانہ خیال کو اُردو میں ادا نہیں کر سکتے تھے کیوں کہ اُن کے فلسفے کا بیشتر مطالعہ انگریزی زبان کی کتابوں پر مبنی تھا۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ اُردو نثر میں ابھی تک کوئی بھی ایسا صاحب اسلوب پیدا نہیں ہوا جو اُردو زبان کی نثر کو اس درجے پر لایا ہو جس درجے پر کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے پشکن روسی زبان کو لایا تھا۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ ہم انگریزی زبان کی نقالی اور اس کی محتاجی سے آزاد ہوں یعنی دولت انگلیشیہ کے اس مقدر سے آزاد ہوں جس کی زبان کا سکہ آج بھی چل رہا ہے لیکن نقالی اور محتاجی سے آزاد ہونے کے یہ معنی نہیں کہ ہم اس زبان کو سیکھیں نہیں اس سے استفادہ نہ کریں بلکہ یہ معنی ہیں کہ ہم مغربی علوم کو جلد از جلد اپنی زبان میں منتقل کریں تاکہ آنے والی نسلیں، سائنس اور فلسفے کی کتابیں، دنیا کا کلاسیکی ادب اپنی زبان میں پڑھ سکیں۔ کیونکہ جب تک وہ خیالات کو اپنی زبان میں ہضم نہیں کریں گے ان کے سوچنے کا طریقہ ملکی زبان میں نہیں ڈھل سکتا ہے۔ یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہئے کہ یہ طریق فکر اور اظہار خیال ہی ہے جو زبان کا خالق ہے اور آرٹ میں چونکہ طریق فکر جیسا ہوتا ہے اس لئے ادبی تخلیق

کا اسلوب لازمی طور پر حتیہ ہونا چاہیئے۔ میں مثال کے طور پر بیدی اور کرشن چندر کے اسلوب
کو پیش کر رہا ہوں۔ بیدی کا طریق فکر اتنا حتیہ نہیں ہے جتنا کہ کرشن چندر کا ہے۔ چنانچہ کرشن چندر
کے اسلوب کا شاعرانہ رجحان اور دلکشی اس کے طریق فکر میں ہے نہ کہ اس بات میں کہ زبان کے
سیکھنے میں کرشن چندر نے بیدی سے زیادہ دقت صرف کیا ہے۔ لیکن طریق فکر کے حتیہ رکھنے
کے یہ معنی نہیں ہوتے ہیں کہ ہم زبان کی گرامر، لفظوں کی صحت، روزمرہ اور بول چال کی زبان
پر مہارت حاصل نہ کریں، اور نہ اس کے یہی معنی ہوتے ہیں کہ ہم اس طریق فکر کو ادراک حقیقت
کا ذریعہ نہ بنائیں، یہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں کیونکہ جس طرح لفظوں کے خزانے کی ملکیت
اس کے استعمال کا اقتدار کسی کو ایک فن کار نہیں بنا سکتا ہے، اسی طرح صرف ادراک حقیقت کسی کو
فن کار نہیں بنا سکتا ہے، تاوقتیکہ اس کا اظہار آرٹ کے میڈیم سے نہ ہو۔ لیکن چونکہ غیر تربیت یافتہ
ذہن بالعموم صرف رنگوں کے مظاہرے سے متاثر ہوتا رہا ہے اس لئے صرف غیر تربیت یافتہ
ہی نہیں بلکہ سرمایہ دارانہ نظام کے بہت سے ناقدین بھی صرف الفاظ کی نمائش، صرف رنگوں
کی آمیزش، صرف خطوط کی زیبائش کو اسلوب سمجھتے ہیں لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ جس قوت
کے ماتحت الفاظ گنگناتے، رقص کرتے اور خطوط بول اٹھتے ہیں وہ فن کار کا خیال ہوتا ہے۔
وہ خیال جو حقیقت سے مطابقت رکھنے کے باعث انسانی ادراک میں مشترکہ قدروں کا حامل
ہوتا ہے، چنانچہ یہ کہنا پڑتا ہے کہ اسلوب کا حسن آخر میں حقیقت ہی سے مخاطب ہوتا ہے، لیکن اپنے
عام تصور میں نہیں بلکہ اس خاص تصور میں جسے ہم فن کار کا حصہ
کہتے ہیں، حقیقت کا عام تصور بہت سے لوگوں کو ہوتا ہے لیکن جب تک کہ کوئی شخص اس
عام تصور کو محسوس طریقے سے پیش نہ کر سکے، ابہام کی تخصیص نہ کر سکے، آپ یہ نہیں کہہ سکتے ہیں
کہ حقیقت کے تجزیہ میں اس کا ایک ذاتی حصہ ہے، ایسا حصہ جسے اس نے ذہنی قوتوں ہی سے

حاصل نہیں کیا ہے بلکہ اپنے سینے میں محسوس بھی کیا ہے، اس عنوان سے ذاتی طور پر زندگی کی گھما گھمی میں
حصہ لینے سے اگر ایک طرف اس کی انفرادیت نکھرتی ہے تو دوسری طرف وہ اسلوب کا خالق بھی
بنتا ہے۔ اسی خیال کو آپ ڈھیلی زبان میں ذاتی تجربہ یا حقیقت کی طرف فن کار کی انفرادی پہنچ کہہ
سکتے ہیں لیکن انفرادی پہنچ اور ذاتی تجربے کے یہ معنی نہیں کہ اس کا تجربہ عام انسانوں کے تجربے
یا اس کی پہنچ سائنس کی پہنچ سے مختلف ہو بلکہ یہ معنی ہیں کہ وہ زیادہ مصور اور زیادہ بھرپور ہو۔
اس میں ذاتی تجربے کی بدولت احساس کی پر مایگی اور تصور کی گہرائی ہو۔ چنانچہ اسلوب کی وہ انفرادیت
جو ایک فن کار کو اس کے ہمعصر فن کار سے ممتاز کرتی ہے اس بات میں نہیں ہے کہ وہ کوئی عجیب و
غریب بات کہہ اٹھے، حقیقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرے، حقیقت کے ساتھ تصرف کرے بلکہ
اس بات میں ہے کہ وہ صداقت کے اظہار میں اپنے ذاتی تجربے سے کام لے اور جس طرح
کہ کسی بھی شخص کے چہرے کا حسن اس کی روح یا شخصیت کے حسن کا آئینہ نہیں بن سکتا ہے
اسی طرح اسلوب کا خارجی بناؤ سنگار متن کے حسن یا فن کار کی انفرادیت کو بے نقاب نہیں کرتا
ہے بلکہ اس کے برعکس اس کی گندگی کو چھپاتا ہے۔ اس لئے اس سے آزاد ہونے اور صحیح
شخصیت کے اظہار ہی میں اسلوب کی انفرادیت یا اس کا حسن ہے لیکن چونکہ ابھی غارت گر
انسانوں کا طبقہ زندہ ہے، جو تہذیب کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور جو اپنے استحصالی رشتوں
کی مدد سے سماج میں رکیک جذبات، حیوانی جذبات کو زندہ رکھے ہوئے ہے اس لئے شخصیت
کے اظہار میں کچھ وضع داریاں معلوم ہوتی چلی ہیں۔ وہ وضع داریاں گندی زبان سے بچنے،
ایک مخصوص رکھ رکھاؤ، لہجے کی تندی اور نرمی میں توازن برقرار رکھنے اور اپنے کو مجلس میں
پیش کرنے کے ایک مخصوص سلیقہ پر مشتمل ہیں یہ تمام سلیقے تہذیب یافتہ عادتوں کا نتیجہ ہیں۔
لیکن ریاکاری سے آزاد ہیں۔ بہت سی ایسی باتیں ہیں جن کا کہنا جرم نہیں ہے بشرطیکہ

وہ سلیقے سے کہی جائیں۔ اور یہ وہی سلیقہ ہے جو زبان کو ایک مخصوص مواد کی ہئیت کے مطابق استعمال کرواتا ہے۔ اگر آپ ایک طرف تنقید کی زبان میں افسانہ نہیں لکھ سکتے ہیں تو دوسری طرف بیگماتی زبان میں ادبی تنقید یا فلسفہ نہیں لکھ سکتے ہیں، اور نہ "بیچارے" شاعر سے آپ یہ تقاضا کر سکتے ہیں کہ وہ صراف خانے کی زبان میں شاعری کرے۔ اور یہ وہ مطالبہ ہے جس میں تو فلسفی کی توہین ہے اور نہ بیگم یا صرافے کی کیونکہ جب ادب میں ان کا ذکر آئے گا تو انہیں کی زبان استعمال ہوگی اس سے میرا مطلب ان کے مخصوص محاورے، اصطلاحات اور کھڑاگ کے استعمال سے ہے۔ کیوں کہ کسی ایک گروہ کے کھڑاگ یا مقامی محاوروں کو اپنانا ادبی اسلوب کے مترادف نہیں ہے۔ تکلف کی صورت میں اسلوب کی صفائی پر حرف آتا ہے۔ زبان وہی خوبصورت ہے جو خیال کی زبان ہو۔ اور جس حد تک آپ اکثریت کے خیال اور جذبات کی ترجمانی کریں گے آپ کے اسلوب اور زبان کی سماجی بنیادیں اور زیادہ — گہری ہوں گی۔

فنونِ لطیفہ ہوں یا شعر و ادب ان میں سے کوئی بھی نہ تو اضطراری تخلیق ہے اور نہ جبلی۔ بلکہ ایک شعوری تخلیق ہے جو پابند ہوتی ہے۔ ان قوانینِ حسن کی جو صورت و معنی کی باہمی کشمکش یا اندرونی تضاد کی بنا پر ارتقا کرتے رہتے ہیں۔ اگر وہ قوانین خارجی ہیں، انسان کی نیت سے آزاد ہو کر عمل پیرا ہیں۔ تخلیقی مظہر کے ادراک کا نتیجہ ہیں اور کسی پارلیمنٹ کے قوانین نہیں ہیں تو ان سے آزاد ہو کر یا بزعم خود انہیں منسوخ کر کے ادبی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی ہے۔ اگر اس موقع پر کوئی ساتھی اس بات کی طرف توجہ دلائے کہ ادب مخصوص اقتصادی بنیاد کے اوپری ڈھانچے (SURPERSTRUCTURE) کا جزو ہے۔ جو اپنی اقتصادی بنیاد کی تنسیخ کے ساتھ ڈھ پڑتا ہے۔ تو اسے تسلیم کرنا چاہیے۔ لیکن اسی کے ساتھ عرض کرنا چاہیے کہ اس موقعے پر ہمیں چند باتوں کو فراموش نہ کرنا چاہیے۔ پہلی بات تو یہ کہ ڈھتا وہی حصہ ہے۔ جو انحطاطی ہوتا ہے۔ اور نہ تہذیبی ورثے کو تنقیدی انداز سے ہضم کرنے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

دوسری چیز یہ کہ جس طرح آئیڈیالوجی کی تشکیل میں صورت (فارم) کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ اسی طرح فنونِ لطیفہ اور ادب و شعر کی تخلیق میں بھی صورت کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ تیسری بات یہ کہ ادب باوجود طبقاتی مظہر ہونے کے جس حد تک خارجی صداقت یا سائنس کی اسپرٹ سے قریب ہوتا ہے۔ (یا ہوتا جائے گا جیسا کہ اسے کسی غیر طبقاتی سماج میں ہونا چاہیے) وہ طبقاتی مظہر ہوتے کے باوجود سماجی مظہر بن جاتا ہے۔ ایسے تمام کلاسیکی ادب کی افادیت جس کے ذریعے خارجی صداقت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ادب کی اسی ہئیت میں پوشیدہ ہے۔ چوتھی چیز یہ کہ جب ہم یونان کے اساطیری ادب کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ اس کا حسن لافانی ہے۔ اور اس بات کو بھی مانتے ہیں کہ اس کا نقطۂ نگاہ فطرت اور سماج کے بارے میں طفلانہ ہے تو اس کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ اس کا حسن لافانی صرف اسی لئے نہیں ہے کہ اس کے ذریعے ہم انسانیت کے عہدِ طفولیت کو دیکھتے ہیں بلکہ اس لئے بھی کہ وہ ادب قوانینِ حسن کے ماتحت تخلیق ہوا ہے۔

اگر یہ صحیح نہیں ہے کہ اشتراکی سماج پولیٹیکل اکانومی (سیاسی معشیت) کے بالکل نئے قوانین وضع کر سکتا ہے۔ تو یہ بھی صحیح نہیں معلوم ہوتا کہ اشتراکی سماج جمالیات کے بھی بالکل نئے قوانین وضع کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس یہ بات زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے کہ جس طرح وہ سرمایہ دارانہ نظام کی پولیٹیکل اکانومی کے قوانین پر دسترس حاصل کر کے پیداواری رشتوں سے ان عناصر کو خارج کر دیتا ہے۔ جو استحصالی ہوتے ہیں۔ یا جو پیداوار میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ جمالیات کے قوانین پر زیادہ سے زیادہ دسترس حاصل کر کے ادبی مظہر سے ایسے سارے عناصر کو خارج کر سکتا ہے۔ جو ادب کو زیادہ سے زیادہ انسانوں کی زندگی کے لئے مفید توانا، تندرست اور حسین بنانے میں حائل رہتے ہیں۔ مثلاً سویٹ روس کے ادب سے سرمایہ دارانہ دور کے ایسے سارے عناصر خارج کر دیئے گئے ہیں۔ جن کا تعلق اس نظام کے غیر انسانی متن،

تاجرانہ اسپرٹ، مفلوجیت، فسردگی اور ان طبقاتی ایڈیلوجی سے تھا۔ جو خارجی صداقت تک پہنچنے میں حائل تھیں۔ اور جہاں ٹکنیک کا استعمال غیر مفید ادب کی تخلیق میں کیا جا رہا تھا۔ لیکن سویٹ روس میں ایسا نہیں ہوا ہے کہ وہاں کے ادیب نے (IMAGES) یا محسوس شکلوں میں سوچنا چھوڑ دیا ہو، شاعری میں معنی کے ساتھ ساتھ موسیقی یا صوتیات کا خیال نہ رکھتے ہوں۔ حکایت کی تخلیق میں تناسب، توازن، احساس تعمیر، ٹائپ اور فرد کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوں۔ اور اگر ایسا نہیں ہے تو پھر یہ کیوں کر کہا جاتا ہے کہ سویٹ روس میں نئی جمالیات ہے، یقیناً وہاں نئی جمالیات ہے۔ قوانین حسن کو ایک بلند تر معیار پر لے جانے کے باعث نہ کہ نئے قوانین حسن کے وضع کرنے کے باعث وہاں کا ادب نیا ہے۔ خارجی صداقتوں کو پیش کرنے اور اس کی مدد سے زندگی کو آگے بڑھانے کے باعث نہ کہ اس معنی میں کہ وہاں ذہنی تخلیق کے خارجی قوانین حسن کو منسوخ کر کے نئے قوانین حسن وضع کئے گئے ہیں۔

ان حالات کے ماتحت اگر ہم یہ چاہتے ہیں کہ ہمارا ادب پبلک فورم بنے رہنے کے ساتھ ساتھ عوام کی کلچرل سطح کو بھی بڑھائے یعنی ان کی جمالیاتی تعلیم بھی کرے تو ہمیں ذہنی تخلیق کے قوانین حسن کو دریافت کر کے ان پر دسترس حاصل کرنا ہو گا۔ اور ان قوانین کو برتنے کے لئے جو ٹکنیک ہے اسے بھی سیکھنا ہو گا۔

فنون لطیفہ یا ادب کی تخلیق کی ٹکنیک کا دائرہ اس سے آگے نہیں ہے کہ ہم خارجی صداقت کو محسوس اور پر جذبہ بنا کر پیش کریں۔ لیکن یہ ٹکنیک مادی تخلیقات کی ٹکنیک سے علٰحدہ اپنا مقام رکھتی ہے۔ گو اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ مادی تخلیقات کی ٹکنیکل سطح اور سائنس کا اثر ہر چند بالواسطہ ہی کیوں نہ ہو۔ ذہنی تخلیق کی ٹکنیک پر پڑتا ضرور ہے۔ اس

موقع پر اگر ہم مصوری اور موسیقی کو نظر انداز بھی کر دیں جو گزشتہ تین سو سال میں یورپ کی صنعتی اور سائنسی ترقی سے متاثر ہوتی رہی ہے اور صرف ناول نگاری ہی کو لیں تو وہ رشتہ صاف نظر آتا ہے۔

حکایت وضع کرنے کی ٹکنیک پرانی ہے لیکن اس کام کی جو ٹکنیک سرمایہ دارانہ نظام کی ناول نگاری میں ابھری ہے۔ وہ گزشتہ دور کی حکایتوں میں نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ دور کا غالب رجحان کسی پرانے قصے یا حکایت کو پیش کرنے کا نہیں بلکہ خود سے حکایتیں وضع کرنے کا رہا ہے۔ اس سے ادب کی ہمعصریت کا عنصر زیادہ واضح ہوا ہے۔ اور سماجی زندگی کی حقیقت تک پہنچنے میں بڑی مدد ملی ہے۔ بالزک کے ناولوں میں حقیقت نگاری کی وہ ٹکنیک جس کے ذریعہ وہ اپنے سماجی ماحول کو خارجی انداز میں پیش کرتا ہے۔ سماجی زندگی کے نفاذ کو اوپر لاتا ہے، اس کے تاریخی رجحانات کو پیش کرتا ہے۔ صرف زندگی کے گہرے مطالعہ ہی کا نتیجہ نہیں ہے۔ بلکہ اس کو پروان چڑھانے میں اٹھارویں صدی کے فرانس کی جدلیاتی فکر کو بھی دخل رہا ہے۔ اسی طرح زولا کی واقعیت نگاری میں جہاں جزویات کو کافی اہمیت دی جاتی ہے اور حقیقت کو کم اہمیت دی جاتی ہے۔ اٹھارویں صدی کی میکانکی مادیت سے متاثر تھی۔ یہ میکانکی مادیت زندگی کی کمیاتی تبدیلیوں کو دیکھتی تھی لیکن اس کی کیفیاتی تبدیلیوں کو دیکھنے سے قاصر تھی۔ اسی طرح اگر آپ گورکی کی اشتراکی حقیقت نگاری کا جائزہ لیں تو آپ محسوس کریں گے۔ کہ اس نے مارکسزم کی جدلیاتی فکر اور یورپ کی حقیقت نگاری دونوں ہی سے فائدہ اٹھایا ہے۔ اور یہ بات بتانے کی نہیں رہی کہ مارکسزم اٹھارویں صدی کی جدلیاتی فکر اور میکانکی مادیت دونوں ہی کے اثباتی اور عقلی عناصر کو ہضم کئے ہوئے ہے۔ اس وراثتی فیکٹر (FACTOR OF SUCCESION) کو سامنے لانے کا مقصد یہ ہے کہ ادبیات کے درمیان میں کسی بھی صنف کی ٹکنیک کسی مخصوص طبقے کی آئیڈیولوجی کی تبلیغ کے آلہ کار رہنے کے باعث اپنی افادیت

کو زائل نہیں کرتا، اگر وہ ٹکنیک خارجی صداقت کو منعکس اور زندگی کو متحرک کرنے والی قدروں کی حامل ہے۔ اس نقطہ نظر سے اس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ آپ رجعت پسند ادیبوں کی ٹکنیک سے بھی فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ کیوں کہ، اگر سائنس اور ٹکنالوجی بورژوا طبقے کے ہاتھوں تخریبی کاموں میں استعمال ہونے کے باعث ناپاک نہیں ہوجاتی۔ تو بورژوا طبقے کے اس ادب کی ٹکنیک بھی ناپاک نہیں ہے۔ جس کی آیڈیولوجی ہمارے نقطۂ نگاہ سے رجعت پسند ہے۔ لیکن رجعت پسند طبقہ اس سے متاثر اور متحرک ہوتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس ادب کی ٹکنیک اور اس کی اثر آفرینی خیالات کو احساسات کی صورت میں پیش کرنے، مجرد تصورات کو محسوس کرانے، محسوس شکلوں میں سوچنے، خیالات کی عمارت تعمیر کرنے اور کم سے کم الفاظ سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے کے گر پر مبنی ہے کہ نہیں۔ کیوں کہ اگر وہ ٹکنیک ایسی نہیں ہے۔ بلکہ اس کے برعکس خیالات اور جذبات کو مبہم بناتی ہے یا خارجی صداقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرتی ہے۔ تو وہ ہمارے لئے کارآمد نہیں ہے۔ کیونکہ اس صورت میں وہ ٹکنیک قانون حسن سے مستعار نہیں ہوتی۔ بلکہ ایک ایسے اختراع کی حیثیت رکھتی ہے جس کا مقصد لوگوں کو ادب سے متنفر کرنے کا ہے۔

بیسویں صدی میں ڈاڈا ازم، تاثر نگاری (جسے بعض اوقات تخلیقی ادب اور تخلیقی تنقید کا بھی نام دیا جاتا ہے) سرریلزم اور نیوریلزم کے ماتحت جو ٹکنیکل اختراعات کئے گئے ہیں ان کا مقصد سماجی حقیقت کو ابھارنے کا نہیں بلکہ اسے توڑ مروڑ کر پیش کرنے یا خیال کی دنیا سے بالکل ہی فرار اختیار کرنے کی کوشش پر مبنی رہا ہے۔

اس قسم کے سارے رجحانات اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ امپریلزم کے دور میں بورژوا طبقہ اپنے اس درجہ انحطاط کو پہنچ چکا ہے کہ اب اسے ہر قسم کا خیال بجز بربریت کے خطرناک

نظر آتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ امریکہ کا بورژوا طبقہ نہ صرف آرٹ اور ادب سے ڈرتا ہے۔ بلکہ کتاب اور لائبریریوں سے بھی خوف کھاتا ہے۔ لیکن سرمایہ دارانہ نظام کے اس مخصوص مظہر سے ہمیں یہ نتیجہ نہ نکالنا چاہیئے کہ اس دور کے تمام بورژوا ادیبوں کی ٹکنیک بیکار محض ہے۔ اور نہ اس ردِ عمل میں ہمیں یہی سوچ لینا چاہیے کہ تمام ترقی پسند ادیبوں کی ٹکنیک مفید اور اعلیٰ ہے۔ اس چیز کی چھان بین کے لئے اگر ہمیں ایک طرف زندگی کے نئے تقاضے، نئے سماجی رشتے اور انسانی علوم کے نئے معیار کو سامنے رکھنا ہے۔ تو دوسری طرف مختلف آرٹ کے مخصوص میڈیم کو سامنے رکھنا ہوگا۔ اگر اول الذکر چیزیں ہمیں جدت پسندی کی طرف اکساتی ہیں تو آخر الذکر چیز روایت کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ کیونکہ میڈیم کو برتنے کی شہادتیں صرف روایت ہی میں ڈھونڈی جا سکتی ہے۔ لیکن روایت کے بارے میں صرف ٹکنیکل نقطہ نظر سے دیکھنا روایت کی قدامت پسندی کو نظر انداز کرنا ہے۔ کیونکہ روایت ایک سماجی طاقت بھی ہے۔ جو سماج کو آگے بڑھنے سے روکتی ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ انقلابی ادیب بالکل جائز طور پر اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ لیکن جب ان کی مخالفت اس حقیقت کو سامنے نہیں رکھتی کہ "انسان اپنی تاریخ انہیں حالات کے ماتحت بناتا ہے جو اس کے سامنے موجود ہوتے ہیں اور ورثے میں ملتے ہیں" تو وہ تخریبی بن جاتی ہے۔ دنیا کی کوئی بھی چیز عدم سے وجود میں نہیں آتی ہے اور نہ پرانا اس وقت تک مرتا ہے جبکہ نیا پرانے کے ساتھ عمل اور ردِ عمل کی بنیاد پر اس سے زیادہ توانا نہ ہو جائے۔ انسان کا یہ شعور اپنے تاریخی حدود کو پہچاننے، موجودہ مسئلے سے تاریخ ڈھالنے کا شعور رجعت پسندی کا نہیں بلکہ ترقی پسندی کا شعور ہے۔

اب تک میں ٹکنیک کے عام اصولوں سے بحث کر رہا تھا۔ اب اس چیز کی طرف آنا چاہتا ہوں کہ اس کا اظہار ادب میں کیوں کر ہوتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ چونکہ ادب میں زبان کا استعمال

ایک مخصوص صورت میں ہوتا ہے۔ اس لئے زبان پر مہارت حاصل کئے بغیر ادب کی تخلیق ممکن نہیں ہے۔ ممکن ہے اس موقع پر اس بات کی طرف توجہ دلائی جائے کہ زبان کا تصوّر بغیر خیال کے ممکن نہیں ہے۔ تو اس صورت میں یہ عرض کرنا ہے کہ اس سے اس بات کی نفی نہیں ہوتی کہ زبان ایک مخصوص سماجی مظہر ہے۔ جس کے ارتقا کا ایک مخصوص قانون ہے۔ ایسی صورت میں یہ ماننا پڑے گا کہ زبان کا بھی اپنا ایک علیحدہ خارجی وجود ہے۔ جس پر ایک مخصوص حد تک مہارت حاصل کی جاسکتی ہے۔ یہاں میں نے ایک حد تک کا فقرہ اس لئے استعمال کیا ہے کہ صرف زبان دانی کسی شخص کو ادیب نہیں بنا سکتی۔ اس کام کے لئے قوتِ متخیّلہ، جمالیاتی ادراک اور تخلیقی صلاحیتوں کی ضرورت پڑتی ہے اور یہ ساری چیزیں کسی بھی ادیب کی شخصیت کا اس طرح جزو ہوتی ہیں۔ جس طرح خارجی حقائق کا وہ عکس جو اس کے حافظے میں موجود رہتا ہے اور جسے ذہنی تخلیق کا مسالا قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی حافظے میں زبان کا خزانہ بھی موجود رہتا ہے جو اس وقت تک خاموش رہتا ہے۔ جبکہ قوتِ متخیّلہ یا قوتِ ادراک اسے متحرک نہیں کرتی۔ بہرحال ہم جس چیز کی طرف پہنچنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ کہ اگر کوئی تصنیف ادراک حقیقت میں ٹھیک ہو، لیکن زبان کے حسن اور جمالیاتی روپ سے عاری ہو تو اسے ادبی تخلیق کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ لیکن اسکی سماجی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ناول لکھنے کا مقصد اس سے زیادہ نہیں ہے کہ سماجی زندگی کی حقیقت کو قارئین تک پہنچایا جائے۔ لیکن اگر یہ کام اس طرح انجام دیا جائے۔ جس طرح کہ کوئی مضمون لکھا جاتا ہے۔ خواہ وہ مکالماتی صورت ہی میں کیوں نہ ہو۔ تو اسے ناول تصور نہیں کیا جائے گا۔ خواہ اس میں بات ٹھیک ہی کیوں نہ کہی گئی ہو۔ سماجی زندگی کی حقیقت کو ناول کے

روپ میں پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ آپ حقیقت کو محسوس کرائیں۔ ان افسانوں کے مرقع حیات سے جن سے آپ متعارف ہوتے رہے ہیں۔ لیکن چونکہ زندگی بڑی وسیع، متنوع اور پیچ در پیچ ہے۔ اس لئے تقریباً یہ ناممکن ہے کہ ہو بہو کسی بھی ایک فرد یا کسی ایک شخص کی سماجی زندگی کو پیش کیا جاسکے۔ تاہم فن کا یہی کمال ہے کہ وہ ایک فرد یا ایک لمحے کی زندگی کیا پوری قوم کی دس بیس سال کی زندگی کو پیش کر سکتا ہے۔ ایک فن کار اس سحر کاری تک، فلسفیانہ تعمیم، ارتکاز جذبہ، اور الفاظ کی جامعیت کی مدد سے سوچتا ہے۔ وہ کسی بھی سماج کی زندگی کو پیش کرنے کے لئے اس سماج کی نمائندہ خصوصیت اس کے طریق حرکت کی نمائندہ شکل کو دریافت کرتا ہے۔ ہزاروں لاکھوں انسانوں کی زندگی کے مشاہدے سے ایک ایسا کردار تخلیق کرتا ہے۔ جو نہ صرف اپنی ہی زندگی بلکہ اپنی طرح کے یا اپنے طبقے کے بے شمار انسانوں کی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ انسان اوسط نہیں بلکہ ٹپیکل (TYPICAL) ہوتا ہے اپنے زمانے کی نمایاں خصوصیات کی بہترین نمائندگی کرتا ہے کسی بھی ناول میں فلسفیانہ تعمیم اسی کو کہتے ہیں۔

اس قسم کی تعمیم سائنس اور فلسفے کے میدان میں بھی کی جاتی ہے۔ جہاں عام میں خاص یا منفرد موجود رہتا ہے لیکن اپنی محسوس صورت میں نہیں جیساکہ آرٹ کے میدان میں ہوتا ہے

ناول نگار کے یہاں یہ خوبی بہت سے کرداروں کی مشترکہ خصوصیات کو مرکز کر کے محسوس صورت میں پیدا کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ خصوصیات محسوس صورت میں اسی وقت پیش کی جاسکتی ہیں۔ جب کوئی فرد اپنی انفرادی سطح پر ان ساری چیزوں کو محسوس کرے۔ لیکن یہ چیز تنہا کسی ناول نگار کو کامیاب فن کار نہیں بنا سکتی کیونکہ ممکن ہے کہ کسی ناول میں یہ خوبی پائی جائے۔ پھر بھی وہ سماج کی نمائندہ خصوصیات کو ابھارنے میں ناکام رہے کیوں کہ کسی ایک شخص کی زندگی کا تجربہ تنہا طور پر زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے میں ناکافی ہے۔

تاوقتیکہ آپ اس تجربے کو علم کی روشنی سے زیادہ گہرا نہ کریں ۔ زندگی کو صرف داخلی طور ہی سے نہ سمجھیں ۔ بلکہ خارجی طور سے بھی جانیں ۔ زندگی متحرک نظر آتی ہے انسانی عمل ہی کے ذریعے ۔ لیکن اس کے ارتقا کے قوانین انسان کی نیت اور ارادے سے آزاد ہو کر عمل پیرا ہوتے ہیں ۔ اسے سمجھنا بہت ضروری ہے اور اس سے استفادہ آپ اسی وقت کر سکتے ہیں جب کہ آپکو سماج کی حرکت کے قوانین کا علم ہو ۔

کسی بھی ناول نگار کا پلاٹ جس کا تعلق واقعات کو ترتیب دینے سے ہوتا ہے ۔ اسی علم کا پروردہ ہوتا ہے ۔ چنانچہ پلاٹ کو ناول نگار کی منطق کا نام بھی دیا جا سکتا ہے ۔ اس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہی ناول نگار علیحدہ طور سے اپنے خیالات کی وکالت کرتے ہیں جو کردار اور پلاٹ کی تخلیق میں ناکامیاب رہتے ہیں لیکن یہ احساس تغیر ہمارے شعرا کے درمیان کم ہے ۔ یہاں میرا مخاطب ان شعرا سے ہے جو اپنی نظموں میں حکایت وضع کرتے ہیں یا منظوم ڈرامے یا مثنویاں لکھتے ہیں ۔ رہ گئے غزل گو شعرا سو ان سے یہ بات کہی بھی نہیں جا سکتی ۔ پھر بھی اگر یہ بات نہیں تو کچھ اور باتیں تو کہی ہی جا سکتی ہیں بار بار ان دنوں اس خیال کا اعادہ کیا جاتا ہے کہ غزل میں ہر قسم کے خیالات سموئے جا سکتے ہیں ۔ اس میں شبہ نہیں کہ یہ کام کیا بھی جاتا ہے ۔ لیکن جن حدود میں ہو رہا ہے یا کیا گیا ہے ۔ ذرا اس پر بھی تو غور کیجئے ؎

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

اس شعر میں تغیر کو ثبات کا درجہ دے کر خیال کو بے حد دل نشین بنا دیا گیا ہے ۔ لیکن یہ دل نشینی اسی کے لئے ہے جو تغیر کے فلسفے سے واقف ہے ۔ ورنہ ایک عام آدمی کے لئے اس بات کی کوئی دلیل پیش نہیں کی گئی ہے کہ قدرت کے کارخانے میں کیوں سکوں محال ہے ۔

پھر یہ کہ کوئی مشاہداتی صورت بھی پیش نہیں کی گئی ہے۔ ایسی صورت میں یہ کہنا کہ یہ شعر کسی نظم کی جگہ لے سکتا ہے۔ جہاں تغیر کے فلسفے کو مشاہدات کے علم سے مستحکم کیا گیا ہو صحیح نہیں معلوم ہوتا۔ اور اگر یہ بات صحیح نہیں ہے تو یہ دعویٰ بھی کمزور ہے کہ غزل اعلیٰ سے اعلیٰ خیالات کو آرٹ کے سارے لوازمات کے ساتھ پیش کر سکتی ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ اگر اعلیٰ سے اعلیٰ خیالات کا اظہار شرح و بسط کے ساتھ غزل کی صورت میں ہو سکتا تو مثنوی مسدس اور نظم کے مختلف اصناف کیوں وجود میں آگئے۔ ان اصناف کو وجود میں لانے کے اسباب کسی شاعر کی شوریدہ ذہنی میں تلاش نہیں کئے جا سکتے ہیں۔ بلکہ زندگی کی ضرورتیں یعنی مواد اور اظہار بیان کے داخلی تضاد میں پوشیدہ ہیں جس سے ہماری شاعری دوچار رہی ہوئی اور اگر کسی داخلی تضاد نے نظم کے مختلف اصناف کو جنم دیا ہے تو نظم ہی کے مختلف اصناف اس تضاد کو ایک نئی وحدت تک پہنچائیں گے۔ اور اس بات سے کہ ان دنوں غزل کی طرف رجحان زیادہ بڑھ گیا ہے یہ نتیجہ نکالا نہیں جا سکتا کہ غزل کا کینوس زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ بلکہ یہ رجحان دراصل ردعمل ہے۔ اس بے ہنگم معرا نظم گوئی کا جس کا مذاق چاروں طرف سے اڑایا گیا۔ ان نظموں کا جن میں سیاسی موضوع ادبی موضوع بن کر نہیں آیا۔ یہ ردعمل ہے اس عام رجحان کا کہ ہمارے نوجوان شعراء نے زبان، موسیقی اور حسینہ شکلوں کے ذریعے سوچنے سے کسی قدر بے اعتنائی برتی، لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ غزل کا اپنا کوئی حسن نہیں ہے یا غزل زمانے کی اخلاقی اور سیاسی نفسا کو سمونے سے قاصر ہے۔ یہ بات کہیں [illegible] کی ہے کہ اگر ہم نے زندگی کی ضرورتوں سے نشوونما اور اظہار بیان کی باہمی کشمکش کو سمجھانے کی کوشش نہ کی تو اس کا امکان قوی ہے کہ ہم فکر سے گریز کرنے لگیں۔ ایسی غزلیں کہنا شروع کر دیں جن میں صرف اسلوبِ بیان رہ جائے اور خیال مفقود ہو جائے۔

صورت ومعنی کا تضاد اور اس کی کشمکش ہر زمانے میں رہی ہے اور اسی شاعر نے کوئی مقام حاصل کیا ہے۔ جس نے اپنے وقت کی اسپرٹ کو شاعرانہ اندازِ بیان دیا ہے۔ یا جس نے پرانے فارم کو نئے مواد سے اس طرح ہم آہنگ کیا کہ ان کے درمیان کم سے کم تضاد رہ گیا ہے۔ یا جہاں صورت ومعنی ایک وحدت میں پروئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسی صورت میں اس کی توقع کرنا کہ سبھی بڑے شاعر ہوں گے یہ صحیح نہیں ہے۔ لیکن چند بڑے شاعر یقیناً پیدا ہو سکتے ہیں۔ اگر وہ شاعری کے ان دونوں پہلوؤں پر غور کریں۔ اس سلسلے میں اگلے وقت کی کشمکش اور اس زمانے کی کشمکش میں جو فرق ہے اسے بھی سامنے لانا چاہتا ہوں۔ اگلے وقتوں میں جس طرح آئیڈیلوجی کا بنا بنایا ہوا فارم یعنی ماورائی نظام منطق موجود رہتا اسی طرح ادبی اظہار کا بھی ایک بنا بنایا ہوا فارم موجود رہتا۔ چنانچہ پرانے دور کا ادب اور اس کی آئیڈیلوجی دونوں ہی دورِ حاضر کے مقابلے میں زیادہ روایت پسند ہیں لیکن اٹھارویں اور انیسویں صدی سے بالخصوص ان ممالک میں جہاں پیداوار کی ٹکنیک اور سائنس کے میدان میں ترقی ہوئی وہاں یہ رجحان بدل گیا کیوں کہ طبیعاتی علوم سے ان کے شعور میں ایک کیفیاتی تبدیلی پیدا ہوئی، وہ اپنے عمل اور سماج کے قوانین سے زیادہ باخبر ہوئے۔ دوسری بات یہ کہ جس حد تک کہ انسان اور فطرت اور پھر انسانوں کے باہمی سماجی رشتوں کے بدلنے سے سماجی حقیقت پیچیدہ تر ہوتی گئی۔ اس کے اظہار کے لئے نئے اسلوب اور نئے فارم کی ضرورت بھی محسوس ہوتی گئی۔ چنانچہ یورپ میں کلاسیکیت کے خلاف جوردعمل پیدا ہوا۔ اس میں ان چیزوں کو کافی دخل تھا آج جب کہ ہمارا سماج جاگیردارانہ نظام کے قیود و بند اور مابعد الطبیعاتی نظامِ فکر سے آزاد ہو رہا ہے تو ہمارے ادیبوں کو پرانا طرزِ بیان اور پرانے اصناف سخن نئے شعور کے اظہار کے لئے ناکافی سے محسوس ہو رہے ہیں یہی وجہ

ہے کہ ترقی پسند شاعری کے ابتدائی زمانے میں روایتوں سے بغاوت برتی گئی اور اس بغاوت کو آج بھی برتنا چاہئے۔ لیکن جس حد تک کہ اس بغاوت میں شاعری کے میڈیم، اور ادراک حقیقت کی گہرائیوں کو نظرانداز کیا گیا۔ ان کی شاعری مجموعی حیثیت سے سطحی رہ گئی۔ اور اس سطحیت میں سیاسی موضوعات کو دخل نہیں ہے۔ کیونکہ سیاسی موضوعات ڈانٹے۔ گوئٹے ملٹن، حالی اور اقبال بھی کے یہاں ہیں۔ وہ سطحیت ان کی اپنی ہے۔ شعر و سخن کے میڈیم کو نہ سمجھنے اور ادراک حقیقت کو اپنی شخصیت کا جزو نہ بنانے کے باعث۔ اس موقع پر ہمارے نقادوں کا فرض تھا کہ وہ نہ صرف ان کی کوتاہیوں کو اجاگر کرتے۔ بلکہ نظریاتی اعتبار سے زندگی کی ضرورتوں اور طرز بیان کے رشتوں کو سامنے لاتے۔ اور اس طرح ہمارے ادب کو اس شدید صدمے سے بچاتے جو اس نے گزشتہ تین چار سال میں اٹھائے اور جس کا ردِ عمل آج بھی محسوس کیا جا رہا ہے۔ ہمارا پڑھا لکھا طبقہ جائز طور سے ہنگامی (AGI-RATIONAL) شاعری کے خلاف ہے۔ لیکن وہ جس چیز کو سمجھنے سے قاصر ہے وہ یہ کہ اپنے ملک میں جہاں مختلف خارجی اور داخلی اسباب کے ماتحت انسانی شعور ترقی نہیں کر پایا ہے۔ جہاں عوام الناس کے لئے اظہار رائے کے مواقع اور جمہوری آزادی کا فقدان ہے وہاں ادب میں AGITATION یا صرف رائے عامہ کے اظہار کا بوجھ پڑنا ناگزیر ہے۔ اگر ہم زندگی کی اس بنیادی ضرورت سے گریز کریں گے تو ہمارا ادب زندگی کا یار و مددگار نہیں ہو سکتا۔ لیکن اسی کے ساتھ ہمیں اس پہلو پر بھی غور کرنا ہے کہ اگر ہمیں ادب تخلیق کرنا ہے نہ کہ تقریر کرنی اور ڈیماگاگی سے کام لینا ہے تو ان ضرورتوں کو اس طرح نبھانا ہے کہ اس سے ہماری تخلیق مجروح نہ ہو سکے اور آنے والی نسلوں کے لئے ہم کوئی غلط معیار نہ قائم کریں۔

گزشتہ سالوں میں ہنگامی شاعری کی حمایت میں جو ایک آدھ مضمون لکھے گئے ہیں۔
ان میں میکو واسکی کے ان الفاظ کو ناگزیر طور سے استعمال کیا گیا ہے۔

"اس شاعری پہ بہت سے شاعر چیخ اٹھیں گے اور نقاد کچھ سمجھنے کے لئے تیار نہ ہوں گے
وہ چلائیں گے روح کہاں ہے؟ یہ تو محض خطابت ہے۔
شاعری کہاں ہے یہ تو صرف صحافت ہے۔
سرمایہ داری بڑا بھدا لفظ ہے۔ بلبل کتنا حسین لفظ ہے۔

غرض یہ ہے کہ میکو اسکی نے جو اپنی شاعرانہ زندگی کے ابتدائی دنوں میں "مستقبل پسندوں" (FUTISTS) کی مزاجیت سے متاثر تھا یہ الفاظ ان رمز پرستوں (SYMBOL-ISTS) کو مخاطب کر کے کہے تھے جو فرانس کی انحطاطی شاعری سے متاثر تھے۔ جس میں قنوطیت، سریت اور ابہام سبھی کچھ تھا۔ یہ نعرہ دراصل ایک ردعمل کا نعرہ تھا۔ رمز پرستوں کے اس حملے کے خلاف جو وہ انقلابی شاعری کے متن پر کرتے۔ لیکن سہارا روایت اور فن کا لیتے۔ اس ردعمل کے نعرے کو بار بار دہرانے سے اب کوئی فائدہ نہیں پہنچ سکتا ہے۔ کیونکہ ہندوستان اور پاکستان کے عوام ترقی پسند شاعری کو پسند کرتے ہیں اور اس خیال کے حامی ہیں کہ ان کا ملک بیرونی سرمائے کے اقتدار سے آزاد ہو اور ایسے زرعی اصلاحات کیے جائیں جس سے اگر ایک طرف پیداوار آگے بڑھے تو دوسری طرف زیادہ انسانوں کا فائدہ ہو۔ لیکن انہیں میں سے بہت سے لوگ ایسے ہیں جو اس ترقی پسندی کے باوجود ایسی (AGITATION) شاعری پسند نہیں کرتے۔ جو محض صرف (AGITATION) ہو اور شاعرانہ نہ ہو۔ ایسی صورت میں اس کا یہ جواب نہیں ہے کہ میکو واسکی کے الفاظ سے ان کی زبان بند کر دی جائے بلکہ ان کی ناپسندیدگی کے اسباب کو سمجھنا چاہئے۔ اور اپنی خوانشانی

تلوار کھینچ۔ اس کی ناپسندیدگی۔ اس کی جذباتیت میں ہے نہ کہ اس بات میں کہ لوگ سماجی تبدیلی یا ترقی پسند شاعری کو پسند نہیں کرتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس قسم کی سطحیت اب کم ہے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ابھی تک بہت سے لوگ پرانے تصورات سے لگے بیٹھے ہیں۔ اور خطابت کو شاعری سمجھتے ہیں۔ بہر حال اس قسم کی سطحیت جو انقلاب کو خون ہی خون میں رنگ لے اور اس کے تعمیری پہلو کو نہ دیکھ سکے، سیاست کو جذباتی طور سے دیکھنے کی صورت میں پیدا ہوتی ہے۔ یا پھر بڑے مجرد طریقے سے چند نعروں میں اپنی شاعری کو محدود کر لینے سے۔

اس کے برعکس پرجوش شاعری ہیں جو ہنگامی (AGITATIONAL) شاعری سے مختلف ہے۔ کسی جذبے کے وقتی اُبال سے جوش پیدا نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ ادراک حقیقت کی اس گہرائی سے جو صداقت کو ایمان میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ جوش اس بات سے بھی پیدا ہوتا ہے کہ فن کار نے کس حد تک سچائی کو اپنے تجربے سے سیکھا ہے۔ کسی محکوم یا طبقاتی سماج میں ظلم و استحصال جھوٹ اور ناانصافی کو کس حد تک اپنے سینے پر محسوس کیا ہے اور کس حد تک انہیں مٹانے میں اپنی طاقت صرف کرنا چاہتا ہے۔ شاعری کا پرجوش ہونا عیب نہیں بلکہ حسن ہے بشرطیکہ وہ جوش جوش ہو PASSION ہو علم کا پروردہ ہو اور (AGITION جذباتی ابال نہ ہو جو علم سے بیگانہ ہوتا ہے۔ وہ تخلیقی جذبہ بڑا ہی کمزور ہوتا ہے۔ جس کا محرک فنکار کا اپنا مشاہدہ یا علم نہ ہو۔ یا خود اس کی اپنی کشمکش نہ ہو جو کسی ایک بھی پسندیدہ سماج ہی میں قائم رہتی ہے۔ فنکار کے اندر تخلیقی تحریک اندر سے آنی چاہیئے۔ غالباً اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے ٹالسٹائی نے انڈریف کو یہ مشورہ دیا کہ "اگر تمہیں کسی کتاب کے لکھنے کا خیال ہے۔ اور یہ ممکن ہے کہ تم اسے نہ لکھ سکو تو بہتر یہی ہے کہ نہ لکھو۔"

لیکن اس اجارہ دارانہ سرمایہ داری کے دور میں جہاں ذہنی تخلیق کموڈیٹی میں تبدیل ہو چکی

ہے اور فنکار سرمایہ دارانہ مشینری کا جزو بنتا ہوا تخلیق کے جذبے سے عاری ہوتا جاتا ہے وہ ادبی تخلیق کی ٹکنیک کو غیر ادبی مقاصد کے لئے استعمال کرنے پر مجبور ہو گیا ہے۔ وہ جلد از جلد اور زیادہ سے زیادہ اس لئے لکھتا ہے تاکہ اپنا رزق حاصل کر سکے۔

یہ تصویر بڑی گھناؤنی ہے۔ لیکن مقابلے کی صورت میں خواہ وہ مقابلہ انحطاطی آئیڈیلوجی کی تبلیغ ہی کا کیوں نہ ہو وہ ہنر سے بھی کام لینا ہے۔ ہمیں اُس کے اس ہنر سے فائدہ اٹھانے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ اپنے خیال کو ہنر مندی سے پیش کرنے کا سلیقہ عیب نہیں ہے۔

ہر ایک فنکار اپنے مواد کو پیش کرنے کے لئے ایک مخصوص فارم اختیار کرتا ہے۔ جو اتنا مناسب اور فٹ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا یہ سوچنے سے قاصر ہوتا ہے کہ یہ خیال کسی اور صورت میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ صورت و معنی کا باہمی اتحاد اسی طرح حاصل ہوتا ہے۔ اور یہ اتحاد قریب قریب مکمل ہوتا ہے نہ کہ بالکل۔ کیونکہ آرٹ کی ترقی اسی کامل ترین وحدت کے حاصل کرنے میں ہے نہ کہ اس بات سے مطمئن ہو جانے میں کہ یہ حرف آخر ہے ؏

ہے جستجو کہ ہے خوب سے خوب تر کہاں

یہ کاوش فنکار کے سینے میں باقی رہنی چاہیئے۔ اور یہ کاوش محمول ہوتی ہے۔ ادراک حقیقت میں زیادہ سے زیادہ گہرائی پیدا کرنے اور اس کے اظہار کے لئے مناسب صورت اختیار کرنے پر۔ لیکن جب یہ کاوش یک طرفہ ہو جاتی ہے خواہ وہ صرف صورت پرستی کی ہو یا صرف معنی آفرینی کی تو وہ آرٹ کی کاوش سے گر جاتی ہے۔

میں نے شروع میں ایک جگہ عرض کیا ہے کہ جس طرح صرف زبان پر مہارت حاصل کرنے سے کوئی شخص ادیب نہیں بن سکتا۔ حالانکہ ادیب بننے کے لئے زبان پر مہارت حاصل ضروری ہے۔ اسی طرح صرف ٹکنیک پر مہارت حاصل کرنے سے کوئی شخص ادیب نہیں بن سکتا۔

گو بعض وقت وہ ادب کا تاجر بن جاتا ہے۔ لیکن ادب کا تاجر ادیب نہیں ہوا کرتا۔ کیوں کہ ادبی تخلیق جسمانی ضرورتوں کے فوری دباؤ سے آزاد ہو کر وجود میں آتی ہے۔ یہ اس وقت وجود میں آتی ہے جبکہ اس میں اپنے سماج میں کسی کو ٹوکنے، کسی کو روکنے اور کسی کے ساتھ ہو کر آگے بڑھنے اور اجتماعی حیثیت سے ترقی کرنے کا ایک ناقابل تسخیر جذبہ پیدا ہو جاتا ہو یہی سبب ہے کہ صحت مند اور زندہ رہنے والا ادب پرجوش ہوتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ پرانے کی موت نظر آتی ہے۔ لیکن نئے کی تشکیل دکھائی نہیں دیتی۔ ایسے عالم میں شاعر کا جوش گھٹ جاتا ہے اور وہ اپنی ذات سے بے تعلقی پیدا کر لیتا ہے۔ غالب کی شاعری میں جو ایک قسم کا حقیقت آمیز حزن پرانی قوتوں کا طنز و استہزا اور اپنی ذات سے بے تعلقی پیدا کر لینے کا انداز ہے وہ اسی حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن جانبداری اور جوش کے یہ معنی نہیں کہ ہم حقیقت کی راہ سے ہٹ جائیں۔ حقیقت کو کلی طور سے یعنی اس کے تمام پہلوؤں کو دیکھنے سے پرہیز کریں۔ ہم کسی ایک طبقے یا صرف چند طبقوں کی زندگی کو دیکھ پائیں اور ان کے مخالف طبقوں کی زندگی سے
آنکھیں چرالیں اور نہ جوش کے یہ معنی ہیں کہ ہم رائی کو پہاڑ بنا کر پیش کریں۔ مبالغہ آرٹ میں یقیناً مستحسن ہے لیکن اس کی ایک حد ہے جب وہ اس سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہی حسن عیب بن جاتا ہے۔

ان دنوں ہماری شاعری میں صبح نو کی بشارت دینے کا رجحان بڑا عام ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس سے نئے کی جیت اور مستقبل کا یقین گہرا ہوتا ہے۔ لیکن اگر ہماری شاعری صرف صبح نو کی چند حسین تعلیلوں میں گھری رہی تو آپ یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ اس نے حقیقت نگاری کا کام انجام دیا ہے۔ کیونکہ مستقبل پر ایمان لانے کے باوجود انسان اپنے

ماحول سے بیگانہ رہ سکتا ہے۔ وہ حقیقت کو تبدیل کرنے کے طریق کار میں حصہ لینے کے بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے اس بات پر قانع رہ سکتا ہے کہ ایک نہ ایک دن صبح نو آئے گی ہی۔ یہ نقطۂ نظر کچھ وقیع نہیں ہے۔ یہ نقطۂ نظر بذاتِ خود اس قسم کی تمام سہل پسندیوں کو جنم دیتا ہے جس کا اظہار جذباتیت اور سطحیت میں ہوتا ہے۔ صبح نو کے نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ اگر ہم اپنے ملک کی سماجی حقیقت کو بھرپور طریقے سے سمجھنے، تجزیہ کرنے اور نظموں میں ڈھالنے کے رجحان کو مضبوط کریں تو اس کے امکان بڑھتے ہیں ہوتے ہیں کہ ہماری شاعری میں سطحیت اور جذباتیت زیادہ سے زیادہ گہرائی اور پذیرائی کو جگہ دے۔

اب اگر ایک بار پھر ہم غزلوں کی طرف متوجہ ہوں تو یہ چیز زیادہ اچھی طرح سمجھ میں آسکتی ہے کہ کیونکہ حقیقت نگاری کے مطالبات کو پورا کرنے کے لئے ہمیں

شاعری میں ڈرامہ یا حکایت وغیرہ وضع کرنے کی ضرورت ہے، اور اس وقت ہمیں

شاعری کی تکنیک کے ساتھ ساتھ ڈرامے اور ناول کی ٹکنیک کو بھی برتنا پڑے گا

ہم تھوڑی دیر کے لئے دورِ حاضر کی غزلوں کو نظر انداز کر کے حالی کے زمانے سے پہلے کی غزلوں پر غور کریں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ غزل کی تمام تر روایات اور ٹکنیک شاعر کی داخلی کیفیت یا حقیقت کے جذباتی ردِ عمل کو پیش کرنے پر مبنی رہی ہے۔ اور اسی چیز نے اس کی علامتی زبان کو متعین کیا۔ یہ صحیح ہے کہ فنکار اپنے تجربات اور تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ لیکن یہ بات بڑی مبہم رہتی ہے تا وقتیکہ یہ طے نہ پا جائے کہ ان تجرباتِ اور تاثرات کی نوعیت کیا ہے۔ کیونکہ حقیقت سے متاثر ہونے کے جذباتی اور فکری دونوں ہی انداز ہوتے ہیں۔ فکری انداز تاثرات کی صحت خارجی حقیقت سے کرتا ہے۔ اور جذباتی انداز صرف اپنے ہی تاثرات کو حقیقت سمجھتا ہے۔ حالانکہ وہ بھی کسی نہ کسی منطق اور نقطۂ نظر کا سہارا لیتا ہے۔ جب ہم اس نقطۂ نگاہ سے ان کے تاثرات کو دیکھتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے تاثرات اور واردات قلبی کی تنظیم و تدوین میں

ایک مخصوص نقطۂ نظر اور ایک مخصوص منطق کارفرما ہے جس سے ان کی شاعری کا بھرم باقی ہے۔
یہ بات دوسری ہے کہ وہ نقطۂ نظر حقیقت کو فریب اور تغیر کو بے ثباتی دنیا سے تعبیر کرنے کا
تھا۔ لیکن جب وہ نقطۂ نظر بھی کمزور ہو چلا تو ہماری غزل۔ یہ شاعری تاثرات سے بھی آزاد ہو کر
خیالی ہو کر رہ گئی ہے ؎

باندھتے ہیں اپنے دل میں زلفِ جاناں کا خیال ۔ اس طرح زنجیر پہناتے ہیں دیوانے کو ہم

یا پھر آزار بند کی شکستہ سامانی میں گھر آئی ؎

تاکمر خونِ شہیدوں کے ہے گلیوں میں ۔ جب سے پاجامہ بنا گلبدن سرخ ترا

ان دونوں صورتوں میں شاعری روحِ نغمہ سے آزاد ہو کر صرف شعر کے جامے میں کھنچی ہوئی
ہے۔ شاعری کی اسی صورت سے گھبرا کر حالی نے بلبل کی ہمزبانی غزلوں کی اور نظم کی طرف متوجہ ہوئے
جہاں انہیں اپنی قوم سے کھل کر کہنے سننے کا موقع ملا۔ حالی کی شاعری جذباتی ردعمل کا نتیجہ نہیں ہے
بلکہ اس کا سارا رجحان فکری ہے۔ اس صنعتی انقلاب کا پروردہ ہے جس کی بو باس انگریز ہندوستان
میں لائے تھے۔ حالی نئے معنی اور پرانی صورت کے تضاد کو حل کرنے میں بہت زیادہ کامیاب
تو نہیں ہو سکے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے ایک نئی روایت یعنی فکری روایت
کی داغ بیل ڈالی اور یہ اسی روایت کا نتیجہ تھا کہ اقبال کو عشق و عقل کو باہم یکجا کرنے میں آسانی ہوئی۔
آج نئی غزلوں میں جو تیکھا پن پیدا ہو رہا ہے وہ عقل اور جذبے کے اسی امتزاج کا نتیجہ ہے لیکن
اس تیکھے پن اور اس بات کے باوجود کہ ہماری شاعری کا بیشتر سرمایہ غزلوں ہی میں ہے غزل
کے حدود کو جاننا اور سمجھنا بہت ضروری ہے۔ یہ صحیح ہے کہ غزل میں جذباتی فکر کے ساتھ
فکری تیور پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن تجربہ یہ بتاتا ہے کہ وہ فکری تیور غزل کی لطیف بات میں مجروح ہو
جاتا ہے اور اگر تجرید کو توڑتا ہے تو اس کی زبان و لازمی حدود سے باہر نہیں نکلتی۔

تو ضمیر آسماں سے ابھی آشنا نہیں ہے | نہیں بے قرار کرتا تجھے غمزۂ ستارا

اس شعر کا مفہوم ایک صوفی کے لئے مختلف اور ایک سائنس داں کے لئے مختلف ہو سکتا ہے اور آفاقیت کبھی بھی اس کا نام نہیں ہے۔ لیکن جہاں تک احساسات کو مرتکز کرنے کا تعلق ہے میں یہ مانتا ہوں کہ یہ کام غزل بڑی خوبی سے انجام دے پاتی ہے۔

کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے | فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے

لیکن غزل کے اشعار جمالیاتی تعلیم کے صرف ایک ہی پہلو کو انجام دے پاتے ہیں۔ وہ پہلو یہ ہے کہ غزل کا شاعر منفرد اور محسوس سے عام کی طرف آتا ہے لیکن جمالیاتی تعلیم کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ وہ یہ کہ انسان مجرد اور تعمیم شدہ خیالات کو منفرد اور محسوس کے لباس میں دیکھنا چاہتا ہے، وہ خیال کی پوری دنیا کو بکھیر کر کھول کر دیکھنا چاہتا ہے۔ اور جب تک یہ دونوں طریقِ کار ہماری شاعری میں عمل پیرا نہ ہوں گے۔ ہماری جمالیاتی تعلیم نہیں ہو سکتی ہے۔ اس کام کے لئے تفصیل نگاری اور وضع حکایت درکار ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مقصد نظم ہی کے مختلف اصناف کے اپنانے سے پورا ہو سکتا ہے۔ پھر یہ کہ نظم کو مروج کرنا اور اس کو ترقی دینا اس لئے بھی ضروری ہے کہ عوام کی سیاسی تعلیم کا اہم کام نظموں ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے۔ غزل اس میدان میں کوئی بڑی خدمت انجام نہیں دے سکتی۔

ترقّی پسند ادب

گذشتہ ابواب میں جو کچھ کہا گیا ہے اس کا تعلق ترقی پسند ادب ہی کے مسائل سے رہا ہے۔ ایسی صورت میں اس موضوع کو الگ سے لینے کی چنداں ضرورت نہ تھی تاوقتیکہ پندرہ سالہ ترقی پسند ادب کا تنقیدی جائزہ مقصود نہ ہو۔ لیکن چونکہ اس قسم کی کوشش بالالتزام اس کتاب کی حدود سے باہر ہے اس لئے تنقیدی جائزے سے زیادہ میں کچھ ایسی باتیں کہوں گا جن کا تعلق ترقی پسند کو پہچان لینے اور بہتر تخلیق کی طرف اشارہ کرنے سے ہوگا۔

کیوں نہ آپ اس طرح سوچیں بالآخر ادب جو ایک شے ہے۔ خارجی حقائق کا وہ ذہنی عکس ہی تو ہے جو کسی بھی فنکار کے مشاہدات محسوسات اور شعور (تجزیہ) کی منزلوں سے گزر کر الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے تاکہ حقائق کو متاثر کر سکے۔ اس صورت میں فنکارانہ صداقت کو خارجی حقائق کے حوالے ہی سے جانچا جا سکتا ہے نہ کہ اس بات سے کہ خود فن کار اس کے بارے میں کیا کہتا ہے لیکن چونکہ حقائق کو منعکس کرنے کی

صلاحیت مادی علوم کی ترقی کے ساتھ ترقی کرتی جاتی ہے اس لئے ہر دور میں حقیقت نگاری کے تقاضے نہ صرف اس وجہ سے بدلتے رہتے ہیں کہ زمانے کے حقائق بدلتے رہتے ہیں بلکہ اس بات سے بھی کہ انسان روز بروز حقیقت کو زیادہ صحت کے ساتھ منعکس کرنے اور حقیقت پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت میں ترقی کرتا جاتا ہے۔ آج ترقی پسند ادیبوں سے جو یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے مٹیریل کا تجزیہ اس طرح کریں کہ زندگی اپنے ارتقاء کے روپ میں نظر آئے، یا اس طرح کریں کہ سماجی زندگی کے خارجی قوانین سے ان کی مطابقت ہو، سو سال پہلے اس سرزمین پر نہیں کیا جاتا تھا۔ کیونکہ اس وقت ہمارے اپنے لوگ خواہ وہ عوام ہوں یا خواص، سماجی زندگی کے قوانین سے ناواقف تھے اور اگر واقف تھے تو اس حد تک جس حد تک کہ قرون وسطیٰ میں یہ علم حاصل کیا جا سکتا تھا۔ اس زمانے کے بعد سے جو یورپ کے ممالک میں نئی نئی تحقیقات کے جلو میں سماجی علم مرتب ہوا ہے اس سے ہمارے آبا و اجداد کیا ہمارے مصلحین قوم بھی ناواقف تھے، مثلاً جب تک سرسیدؒ انگلستان نہیں گئے انہیں یہ ماننے میں بھی دشواری تھی کہ یہ دھرتی گھومتی ہے اور جب وہ انگلستان سے واپس آئے تو ان کی پہنچ ہربرٹ اسپنسر، مل، بیکن اور نیوٹن کے آگے نہ تھی کیونکہ وہ سائنس دان اور مفکر جو انگلستان کے نہ تھے ان کا چرچا ذرا انگلستان میں کم ہی ہوتا۔ بہرحال تو غرض یہ ہے کہ اب زمانہ بہت مختلف ہے۔ شبلی کی کسوٹی بدل چکی ہے۔ حالی کا شعور بہت آگے ترقی کر چکا ہے۔

سوچنے کی بات ہے کہ اگر ہم ایک معمولی ماہر معاشیات یا سیاست دان سے اس کی توقع رکھ سکتے ہیں کہ وہ سماجی زندگی کا تجزیہ کر کے آنے والے حالات کا نشان دے تو کیا ایک فن کار کو اس سے صرف اس لئے مستثنیٰ کیا جا سکتا ہے کہ وہ تلامذۃ الرحمٰن ہے؟

اور اگر یہ صحیح نہیں ہے اور وہ ایک معمولی سیاستدان سے زیادہ باشعور اور باخبر ہے' تو عوام کا یہ مطالبہ بیجا نہیں ہے کہ وہ انہیں جہل' تاریکی اور گمراہی سے نکال کر حقیقت کا صحیح صحیح پتہ دے۔ ہمارے اکثر ادیب اس چیز سے اس لئے بدکتے ہیں کہ وہ اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کا تجزیہ سماجی زندگی کے خارجی قوانین کی روشنی میں نہیں کر پاتے ہیں۔ ان کے پاس یا تو اس تجزیے کا کوئی نقطۂ نگاہ یا علم نہیں ہوتا یا پھر اس سے جی چراتے ہیں۔ ایک ایسے ملک میں جہاں سماجی شعور زیادہ گہرائیوں میں اتر نہیں پایا ہے جہاں مادی علوم کی نشر و اشاعت نہیں ہوئی ہے اور اس کی روشنی ہماری زندگی کا جزو نہیں بنی ہے' جہاں ترقی پسند قوتیں نئی زندگی کی تشکیل میں بہت آگے نہیں بڑھی ہیں وہاں نہ صرف بکھری ہوئی حقیقت' ظالم کا خوف' اختلاط' تھکن' رکاوٹ ذہنوں پر مسلط رہتی ہے بلکہ وہ علم اور شعور بھی کارفرما رہتا ہے جو پس ماندہ نظام سے تعلق رکھتا ہے' کہنے کو تو بات وہی کہی جاتی ہے جسے شاعر یا فنکار دیکھتا یا محسوس کرتا ہے لیکن چونکہ وہ دیدۂ بینا سے محروم رہتا ہے اس لئے وہ اپنے محسوسات کو معقول میں تبدیل نہیں کر پاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یا تو وہ داخلیت کا فنکار ہو جاتا ہے یا پھر انتشار ذہنی میں گرفتار رہتا ہے۔ شاعر کہتا ہے میں نے تمہیں بہترین شعر دیا ہے' ایک ایک لفظ تاثرات قلبی میں ڈوبا ہوا ہے۔ ادبی روایت سے ہم آہنگ ہے کس بلا کی موسیقی ہے اور تم کہتے ہو کہ ترقی پسند نہیں ہے' کیونکہ اس میں لال جھنڈا اور کمیونزم کا پروپیگنڈا نہیں ہے۔ یہاں ہمارا شاعر صرف "تلامذۃ الرحمٰن" رہتا ہے اور اپنی کمزوری نہیں دیکھ پاتا ہے۔

دوسرے کنارے پر یہ کمزوری بعض جواں سال شعرا کو اس طرح متاثر کر دیتی ہے کہ

وہ اپنی نظم یا کہانی کی اسپرٹ سے ہٹ کر یا تو انقلاب زندہ باد کا مقطع لگا دیتے ہیں یا پھر مشاہدات اور تجربات سے بالکل بے نیاز ہو کر انقلاب کی تصوراتی شاعری کرنے لگتے ہیں۔ ان دونوں رجحانات سے ترقی پسند ادب گزر چکا ہے اور گزر رہا ہے۔ گو آخر الذکر رجحان اب کمزور پڑ چکا ہے۔ یہاں سوال نہ تو بھونڈے پروپیگنڈے کا ہے اور نہ سبک پروپیگنڈے کا بلکہ اس بات کا ہے کہ شاعر یا فنکار اپنے مشاہدات اور تجربات کا کس طرح تجزیہ کرتا ہے اور اس میں یہ صلاحیت ہے کہ نہیں کہ وہ اپنے خیالات کو محسوسات کی زبان میں پیش کر سکے۔ اگر وہ اپنے تاثرات، مشاہدات، محسوسات اور خیالات کا تجزیہ سماجی زندگی کے خارجی قوانین کی روشنی میں کرتا ہے تو گرانیٔ شب پر وہ ہر صورت میں غالب آئے گا۔

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

جنہیں یہ خیال ہے کہ وہ شعر و سخن کے ذریعے کچھ زندگی کی خدمت کریں وہ اس نقطۂ نظر کو اپنانے سے پہلو تہی نہیں کر سکتے، کسی بھی ایسے معاشرے میں جو غارت گری اور غلامی کا ہو وہاں ادب، آزادی، انسانیت کا جانبدار ہوتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے اس دور بربریت میں ان قدروں کی نمائندگی مزدور طبقے کا بین الاقوامی نقطۂ نگاہ ہی کر رہا ہے خواہ اس کا اطلاق مختلف ممالک میں مختلف ہی کیوں نہ ہو۔ اگر کسی کو یہ خیال ہے کہ اس کے پاس کوئی بہتر نقطۂ نگاہ ہے تو اسے سامنے لائے، اور یہ دکھلائے کہ اس نقطۂ نگاہ کا تجزیہ خارجی حقائق اور سماجی ارتقا کے قانون کے مطابق ہے اور اگر وہ ایسا نہیں کر سکتا ہے تو اس کی مخالفت صرف منفی ہوگی۔

ہمارے دور میں ترقی پسند اور رجعت پسند یا یوں ہی فضول ادب کے درمیان جو خلیج پیدا ہو گئی ہے وہ اگلے زمانے میں اتنی گہری نہ تھی، کیونکہ اس وقت ہمارے سماج میں زندگی کو سائنٹیفک طور سے سمجھنے کا علم نہ تھا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہمارے پرانے ادب میں بھی سماجی زندگی کی تنقید موجود ہے۔ لیکن اس زمانے کی تنقید اور آج کی تنقید میں فرق ہے۔ کیونکہ تنقید میں صرف مشاہدہ نہیں بلکہ نظریہ بھی کام کرتا ہے۔ اگلے زمانے میں، میرا مطلب اپنے جاگیر دارانہ نظام سے ہے، مشاہدے اور علم کے درمیان اتنا لین دین نہ تھا جتنا کہ ان دنوں ہے۔ اس سے اگلے زمانے کی تنقید اتنی بھرپور نہ تھی جتنی کہ اس زمانے کی ہے۔

نظریے اور عمل کے اس لین دین کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کسی جامد نظریے کی قائل نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب زندگی کے عمل کی روشنی میں نہ صرف اپنے خیالات کی صحت کرتے رہتے ہیں بلکہ اپنی نگارشات کو حسنِ تخلیق کے نقطۂ نظر سے بھی پرکھتے ہیں۔ اس تحریک کا یہی وہ جوہر ہے جو اسے روز بروز ترقی کی طرف لیجا رہا ہے، آج اردو زبان میں بزرگوں کو چھوڑ کر کوئی بھی ایسا بڑا ادیب نہیں ہے جو اس تحریک سے براہ راست یا بالواسطہ متاثر نہ ہو، پھر بھی کچھ لوگ ایسے ہیں جو اس تحریک کے جھٹکوں کو اس کی موت سے تعبیر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ جامد نہ رہنے اور زندگی کے ساتھ چلنے کی وجہ سے موت تو اس کے مقدر میں ہے ہی نہیں۔

اب میں اس تحریک کی چند خامیوں کا سرسری طور سے تذکرہ کرنا چاہتا ہوں۔ جس حد تک ترقی پسند قوتوں کا شعور اور عمل کمزور ہو رہا ہے یہ تحریک بھی اس کی کمزوریوں سے متاثر ہوتی ہے۔ اور یہ لازمی تھا کیونکہ یہ تحریک صرف ترقی پسند قوتوں کے ساتھ ہی ترقی

کر سکتی ہے۔ اس سے کٹ کر اس کی ترقی کوئی معنی نہیں رکھتی، بہرحال اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جس گہرائی کے ساتھ ہمیں اپنے سماج کی حقیقت کو سمجھنا چاہیئے تھا ہم اکثر منزلوں میں سمجھ نہیں سکے، اور جس ژرف نگہی سے ہمیں ادبی منظر کو، اس کے مخصوص قوانین ارتقاء کو سمجھنا چاہیئے تھا ہم سمجھ نہیں سکے۔ ہماری یہ کمزوریاں ہماری ذہنی تخلیقات پر اثر انداز ہوئیں گو ایسا نہیں ہے کہ ان میں سے سب ہی اثر انداز ہوئی ہیں کیونکہ بعض وقت مشاہدہ اور تجربہ غیر شعوری طور سے نظریے کے مقابلے میں زیادہ صحیح بات کہلواتا ہے اور کبھی کبھی فنکار کی نگاہ زندگی کے تجربوں کی مدد سے وہاں خود بخود پہنچ جاتی ہے جہاں اسے صحیح نظریہ پہنچاتا ہے۔ لیکن چونکہ ایسی ہستیاں کم ہوتی ہیں اس لئے ہمیں عام لکھنے والوں ہی کو سامنے رکھ کر باتیں کرنی چاہئیں۔

جس طرح حالیؔ کی ادبی تحریک، حالیؔ ہی کیوں جس طرح ہندوستان میں تصوف کی تحریک کو جنم دینے میں غیر ملک سے لائے ہوئے شعور کو دخل رہا ہے اسی طرح ترقی پسند تحریک کو جنم دینے میں یورپ اور سوویٹ یونین سے لائے ہوئے شعور کو دخل رہا ہے، اس سے انکار کرنا غلط بیانی کے برابر ہے لیکن جس طرح کہ حالیؔ کی شاعری اپنے نام میں حالیؔ کی واقعیت نگاری، اقبال کی فکر رموزی اور منشی پریم چند کی حقیقت نگاری سے علیحدہ نہیں ہے، چنانچہ اس تحریک کو اپنے ابتدائی دور میں بہت سے رجحانات و رنگ بھی ملے تھے، مثلاً ابتداً اس تحریک پر جو ایک گہرا رومانوی اثر تھا یعنی وہ انیسویں صدی کی فطرت نگاری اور احیائی میلانات کی روایت کا ورثہ تھا لیکن یہ رومانوی رجحان دوسری جنگ عظیم کے چھڑتے ہی کمزور پڑ گیا، اور جوں جوں لڑائی کے بھیانک اثرات ہماری زندگی پر پڑتے گئے ہم حقیقت نگاری کی طرف قدم اٹھاتے گئے۔ گویا اسی زمانے میں ایک گہری حقیقت

اور مغرب کے انحطاطی فلسفے نے بھی ہمارے ادب میں جگہ بنائی میراجی، ممتاز مفتی، اور حسن عسکری ان فلسفوں کو لے کر اٹھے، لیکن جب آگہی کا پانی موجزن ہوا اور محکوم علاقوں کی جھکی ہوئی کمر سیدھی ہوئی تو امید کی شعاعوں نے قنوطیت کے بادلوں کو پرے سرکایا اور ایک بار پھر ہمارا ادب آگے بڑھا لیکن آنے والے سالوں میں تقسیم ہند اور آزادی کو کچھ اتنے بہت سے گمراہ کن تصورات اور مخفی روایتوں میں لپیٹ دیا گیا کہ ہمارے ادیبوں کا ایک گروہ اس حقیقت پر صحیح طور سے قابو نہ پا سکا۔ پھر بھی جس حساس طبعی کے ساتھ انہوں نے بربریت اور گمراہی کا مقابلہ کیا ہے اور اس سلسلے میں جو تخلیقات پیش کی ہیں وہ یادگار رہیں گے۔ چنانچہ اسی تلخ حقیقت کا یہ ایک جھٹکا تھا کہ ۱۹۴۹ء میں ترقی پسند قوتوں کی سیاست بائیں بازو کی طرف جھک گئی جس سے ہماری ادبی تحریک بھی متاثر ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ڈیموگاگی کا بوجھ ہمارے ادب پر اتنا زیادہ پڑا کہ کچھ ادیبوں نے صورت سے متعلق بات کرنا ہی رجعت پسندی تصور کیا۔ چنانچہ اسی زمانے میں اس خیال نے زور پکڑا کہ معنی اور صورت کے درمیان کوئی جدلیاتی رشتہ نہیں بلکہ میکانکی رشتہ ہے یعنی نئے خیال کے آتے ہی فوراً نئی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں تو غزل کا کوئی مقام متعین ہی نہیں کیا جا سکتا تھا کیونکہ اس کی صورت تو بڑی جانی پہچانی اور پرانی تھی۔ بھلا وہ نئے خیال کی حامل کیونکر ہو سکتی۔ لیکن اس افراتفری کے زمانے میں جبکہ ایک ادیب دوسرے کو کاٹے کھائے جا رہا تھا اور جبکہ ہر صنف سخن میں ڈیموگاگی کے سر سہرا باندھ دیا گیا تھا، ہمیں کچھ فائدہ بھی پہنچا، اس دور سے پہلے ہم میں طبقاتی شعور اتنا جاگر نہیں ہوا تھا جتنا کہ اس دور میں ہوا۔ اس دور سے پہلے ہمارے ادب نے عوام کی سیاست سے اتنا گہرا رشتہ قائم نہیں کیا تھا جتنا کہ اس دور میں کیا۔

چنانچہ یہ اسی کا ردِ عمل ہے کہ آج عوامی ادب کا مسئلہ زیادہ شدت اختیار کر گیا ہے۔
ہمیں اس اثباتی کارنامے کو اپنانا چاہیے کیونکہ آنے والے دنوں کا تیور بتا رہا ہے کہ ہمارا
ادب روز بروز عوامی زندگی اور عوام کی سیاست سے قریب تر ہوتا جائے گا، خواہ عوام کا
تصور وہ نہ ہو جو اس زمانے میں تھا۔ یہ ایک ناگزیر حقیقت ہے، ہمارے ادب کو اسی راہ
پر چلنا ہے لیکن ہم نے اس دور میں اپنے تجربے سے یہ بھی سیکھا کہ جب ادب ڈیماگاگی کا
جزو بن جاتا ہے تو وہ نہ صرف جھوٹ کی تبلیغ کرتا ہے بلکہ ادب کے درجے سے بھی گر
جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ ہم نے یہ بھی محسوس کیا کہ اگر ادب میں صداقت کا اظہار اس
میڈیم کے ذریعے نہ کیا جائے جس سے ہم اسے پہچانتے ہیں تو وہ اپنی افادیت کو بے اثر
کر دیتی ہے مگر بالکل زائل نہیں کرتی۔

۵۱ء اور ۵۲ء کا زمانہ اس دھندلکے سے نکلنے، نئی روشنی میں حقیقت کو سمجھنے،
ادبی منظر کو جانچنے اور ترقی پسند تحریک کو تشکیل دینے کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں فارم
پر خاص طور سے زور دیا گیا۔ چنانچہ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ اگر ایک طرف غزل چمک اٹھی
ہے نئے تیور اور بانکپن کے ساتھ تو دوسری طرف نظموں میں غزل کا ڈکشن اور زیادہ منتقل
ہوا ہے۔ غزل گوئی کا رجحان بہ نسبت ہندوستان کے اس وقت پاکستان میں زیادہ ہے،
کچھ اس سبب سے کہ یہاں کی گھٹی گھٹی فضا میں رمز و کنایہ کارگر ہے اور کچھ اس سبب
سے کہ فیض کی غزلوں نے واقعی ایک نیا بانکپن پیدا کر دیا ہے۔ لیکن غزل کی کامیابی کو
دیکھ کر یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ہماری شاعری ہمارے سماجی تقاضوں کو پورا کر رہی ہے
اور عوام کا قلب و دماغ بن چکی ہے۔ کیونکہ غزل کا کینوس محدود اور اس کا مٹیریل تعمیم اور
ارتکاز کا ہے، خواہ وہ مٹیریل خیالات کا ہو یا احساسات کا، غزل کے جامے میں تفصیلی ہوتی

زندگی کو بے نقاب نہیں کیا جا سکتا اور نہ خیال کے تجرد ہی کو توڑا جا سکتا ہے۔ نظم کے بارے میں لکھ چکا ہوں کہ اسے فروغ سماجی ضرورتوں کی وجہ سے ملا۔ جب نئے شعور کو پھیلانے اور خارجی حقائق کو پیش کرنے کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تو نظم کے مختلف اصناف نے ترقی کی۔ کہیں مسدس کو ہاتھ لگایا گیا تو کہیں مثنوی لکھی گئی، اور جب اس سے تسلی نہ ہوئی تو اس کے نئے اصناف وضع کیے گئے، جس میں بلینک ورس بھی شامل ہے۔ چنانچہ اس عہد میں جدید شاعری کا جو وقیع کارنامہ ہے۔ زندگی کے مطالبات کو پیش کرنے اور سیاسی شعور کو عام کرنے کا، وہ نظم ہی کے ذریعے انجام پایا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غزل کا اس میں کچھ حصہ نہیں۔ حالی کے زمانے سے لے کر فیض کے زمانے تک وہ سلسلہ جاری ہے اور اس عرصے میں غزل کے کافی نکھے تیور اختیار کیے ہیں لیکن وہ سرمایہ نظموں کے مقابلے میں نہ صرف کم ہے بلکہ کم وقیع ہے جب بھی کوئی نئی تحریک چلتی ہے تو بہت کچھ کام نقطۂ نظر کی وضاحت کا ہوتا ہے اور جبکہ اس زمانے میں نقطۂ نظر حقیقت نگاری کا ٹھہرا تو پھر ہمیں حقیقت کو پیش کرنے کے مطالبے کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا، حقیقت کو پیش کرنے کے دو طریقے ہیں، ایک طریقہ یہ ہے کہ آپ مختلف مظاہر کے بارے میں اپنی رائے پیش کریں۔ حق و انصاف کا ساتھ دیں اور ظلم کی مخالفت کریں، ہماری بیشتر انقلابی شاعری اسی عنوان کی رہی ہے، لیکن حقیقت کو پیش کرنے کا ایک دوسرا طریقہ بھی ہے جو افسانوں اور ناولوں میں رائج ہے اور جسے اگلے وقتوں میں ہمارے شعرا نے حکایتوں اور مثنویوں کے ذریعے برتا ہے۔ ابھی تک ہمارے شعرا نے اس چیز کی طرف کم توجہ دی ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ یہ کام نظم گوئی کے علاوہ حکایتیں تخلیق کرنے کا بھی ہے اور اس لیے اوّل الذکر طریق کا دے [illegible] جے گیا

زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن شاعری کی تاریخ بتاتی ہے کہ یہی وہ انداز سخن ہے جس سے نہ صرف زیادہ سے زیادہ قوم و ملت کی خدمت ہوتی ہے بلکہ دوامی شہرت بھی حاصل ہوتی ہے۔ ہومر، فردوسی، ڈانٹے، شکسپیئر، گرئٹے، پشکن اپنی ایسی ہی تخلیقات کے باعث ساری دنیا میں مقبول ہوئے ہیں، اور یہی وہ راستہ ہے جس سے ہم شاعری کے کینوس کو وسیع کر سکتے ہیں۔ غزل، مثنوی، رباعی، قصیدہ اور مسدس ہر ایک کا حسن اس میں مضم کر سکتے ہیں۔ کیونکہ حکایت یا ڈرامے کے مختلف مواقع مختلف انداز سخن کا تقاضا کرتے ہیں۔

جب تک ہماری شاعری ابتدائی دور میں رومانوی رجحانات سے متاثر رہی اس کے ڈکشن میں غزل کے ڈکشن کی چاشنی رہی لیکن جب وہ رومان سے ہٹ کر حقیقت کے بارے میں اظہار رائے کے دور میں آئی تو اس کی کوشش کم کی گئی کہ کلاسیکی ڈکشن کے حسن کو اس میں کھپایا جائے بلکہ اس کے برعکس غیر ملکی شعراء کے ڈکشن کی تتبع کی جانے لگی۔ اس سے اس میں ایک قسم کا سپاٹ پن پیدا ہو گیا ہے، کیونکہ باہر کی زبانیں آہستہ آہستہ کسی زبان کو متاثر کرتی ہیں نہ کہ بہ یک وقت۔ شاعری، موسیقی کی طرح ذوق کی چیز ہے اور ذوق بڑا قدامت پسند ہوتا ہے۔ ذوق میں تبدیلی پیدا ہوتی رہتی ہے لیکن یہ تبدیلی آہستہ آہستہ ہوتی ہے نہ کہ تشدد کے ساتھ، سماجی زندگی کا سیاسی، اقتصادی اور ذہنی انقلاب، میکانکی طرح سے ذوق کی دنیا میں انقلاب پیدا نہیں کر دیتا ہے۔ یہ انقلاب ایک طویل عرصے میں مکمل ہوتا ہے۔ اس عرصے میں ردّ و قدح، حتیٰ کہ جُوتم پیزار بھی ہوتی ہے لیکن جیت ہمیشہ اسی کو ہوتی ہے جسے زندگی کی ضرورتیں حکم دیتی رہتی ہیں۔ اس قسم کی تبدیلی ہمارے رہن سہن کے طریقے، کھانے، گانے، رقص اور مصوری کی دنیا میں بھی

ہوتی جا رہی ہے اور اس میں غیر ملکی اثرات بھی کام کر رہے ہیں جیسا کہ وہ تاریخ کے ہر دور میں کرتے رہے ہیں لیکن ان میں سے وہی اثرات ہضم ہوتے ہیں جو ہماری ضروریات زندگی سے میل کھاتے ہیں۔ ہر قوم کی ایک مخصوص انفرادیت ہوتی ہے جو دوسری قوموں کو متاثر کرتی ہے اور اس طرح عالمی کلچر کو زیادہ پر مایہ اور متنوع بناتی جاتی ہے لیکن یہ تنوع، یہ رنگارنگی بیشتر صورتوں ہی کی ہوتی ہے ورنہ جہاں تک انسان کی آرزوؤں اور خواہشوں اور ضروریاتِ زندگی کا تعلق ہے ساری دنیا کے انسان ایک دل ہیں اس لئے انسان کو چاہئے کہ وہ خیالات کے لین دین میں کسی قسم کی عصبیت اور تعصب کو دخل نہ دے بلکہ اس معاملے میں نہایت فراخ دلی سے کام لے تاکہ اس کی رگوں میں تازہ خون دوڑتا رہے اور اگر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے معاشرے کے کسی بھی مظہر کی صورت نئے جوہر کو قبول کرنے میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے تو اس صورت کو بھی بدلنا چاہئے کیونکہ صورت و معنی میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ صورت خیال کی ترقی کو روک سکتی ہے، غزل سے جو چند شوریدہ سر الجھے ہوئے ہیں اور ایک خلق اس کی پشت پناہی کر رہی ہے اس میں اس حقیقت کو دخل ہے اور اس کا حل بجز اس کے کوئی نہیں کہ ہم نظموں میں غزل کا حسن منتقل کر دیں جیسا کہ فیض، ساحر اور مجاز کی نظموں میں پایا جاتا ہے اور اس میں دورِ حاضر کی حقیقت نگاری کے لئے وہ نئے الفاظ بھی داخل کریں جن کا لانا ناگزیر ہے،

'روٹی، بھوک، افلاس، بے روزگاری، طبقات، طبقاتی شعور، جاگیرداری، سرمایہ داری، سامراج اور اس قسم کے وہ سارے الفاظ آنے چاہئیں جو جعفری، کیفی، وامق، ندیم اور فراق کی نظموں میں آئے ہیں۔ ان الفاظ یا اس قسم کے

اور بہت سے الفاظ کے بغیر اس دور کی حقیقت کو پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی عرض کرنا چاہتا ہوں کہ جب ادیب جانب دار ہوتا ہے تو اس کی آواز میں کبھی کبھی گھن گرج کا پایا جانا ضروری ہے۔ یہی نہیں بلکہ کبھی کبھی شاعر کو (AGITATION) میں بھی حصہ لینا پڑتا ہے۔ پمفلٹ، کارٹون پوسٹر اور اس قسم کے بیشتر ہتھیاروں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اگلے زمانے میں یہ کام طنزیات اور ہجوگوئی سے نکالا جاتا تھا۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ زمانہ گزرنے کے بعد انہیں وہی درجہ ملتا ہے جو ادب عالیہ کا ہوتا ہے۔ شاعر یہ کام اس عام ذمہ داری کے ماتحت کرتا ہے، جو موقعہ پڑنے پر ایک فلسفی کو اپنے کتب خانے اور سائنسداں کو اپنی تجربہ گاہ کو چھوڑ کر پبلک میٹنگ میں حصہ لینے یا اخبارات میں بیان نکلوانے پر مجبور کرتی ہے۔

ہمارے ترقی پسند ادب نے زندگی کی لگن میں یہ خدمت بھی انجام دی ہے جسے غیر مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ انقلاب کی پبلسٹی بھی انقلاب ادب کا ایک حصہ ہے۔ لیکن اس موقع پر ہمارے بعض نقاد یقیناً غلطی کرتے ہیں جبکہ وہ زندگی کی پبلسٹی اور زندگی کے ادب میں کوئی فرق نہیں نکال پاتے ہیں، فی الحال اس کے علاوہ اور کوئی چارۂ کار نہیں ہے کہ ان دونوں قسم کے ادب کو ساتھ ساتھ رواج دیا جائے۔ نہ صرف اس غرض سے کہ جب تک کہ سامراجی نظام اور طبقاتی نظام قائم ہے زندگی کا یہ عمل ناگزیر ہے بلکہ اس غرض سے بھی کہ یہ دونوں قسم کے ادب ایک دوسرے سے سیکھ سکتے ہیں، جہاں اعلیٰ قسم کا ادب حقیقت کے میدان میں کھل کر مداخلت کرنے میں تکلف برتتا ہے وہاں پوسٹر تا ایپ

اور ہنگامی قسم کا ادب اس کی جھجک دور کرتا ہے اور جہاں ہنگامی قسم کا ادب ادبی طریقِ اظہار سے بے نیاز ہونے کا رجحان پیدا کر لیتا ہے وہاں ادب اسے کچھ اپنا دستور بھی بتاتا ہے۔ ہم نے مانا کہ پوسٹر طاقِ نسیاں کی زیب و زینت بن جائے گا لیکن کیا اس کا یہ کارنامہ کم وقیع ہوگا کہ اس نے صدیوں کی فرار پسند ذہنیت کو شکست دی، ادب کے جسم سے دقیانوسی لباس اتار کر اسے ایک نیا لباس دیا، جو سادہ، بے تکلف چست اور کار آمد ہے۔

عوامی ادب

یہ موضوع ایسا ہے کہ اس پر مجرد بحث زیادہ مفید نہیں ہو سکتی، اسے لامحالہ کسی نہ کسی زبان کے عوامی ادب کی روشنی ہی میں دیکھنا ہو گا۔ میرے پیشِ نظر اُردو زبان کا عوامی ادب ہے جو غالباً بعض لوگوں کو اس وجہ سے عوامی نظر نہیں آتا کہ اُردو زبان کچھ اپنی تاریخی کمزوریوں، تو کچھ خارجی تشدد کے باعث خود اپنے گھر میں قومی زبان تسلیم نہیں کی جا چکی ہے یا شاید اس وجہ سے کہ انہیں اُردو زبان اور اس سے متعلقہ بولیوں DIALECTS کے رشتوں کا علم نہیں ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ میں اس چیز کو لوں، عوامی ادب سے متعلق جو غلط فہمیاں ہیں انہیں دور کرنا چاہتا ہوں۔

عوامی ادب اسی طرح خواص یا حکمران طبقے کے ادب سے ممتاز ہے جس طرح کہ عوام، خواص یا حکمران طبقے سے ممتاز ہوتے ہیں۔ یہ بات مسلّمہ ہے ورنہ عوامی کا لفظ بے معنی ہے۔ لیکن اس موقع پر جو بات سوچنے کی ہے وہ یہ کہ زبان خواص اور عوام کے درمیان

مشترک ہوتی ہے، اگر خواص باہر کے نہیں ہیں اور اپنے ساتھ غیر ملکی زبان نہیں لائے ہیں ایسی صورت میں آپ عوامی ادب کو صرف خیال کی مدد سے پہچان سکتے ہیں نہ کہ زبان سے۔ پھر بھی چونکہ زبان کے برتنے اور الفاظ کے انتخاب میں خواص اور عوام کا نقطۂ نظر قدرے مختلف ہوتا ہے اس لئے کچھ نہ کچھ فرق زبان کا بھی آن پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر یوں سمجھایا جا سکتا ہے کہ خواص اپنے مخصوص کلچر کی وجہ سے کچھ ایسے فقرے اور محاورے استعمال کرتے ہیں جو ان کے مخصوص کلچر سے متعلق ہوتے ہیں —— جب خواص کا وہ کلچر ایک دوسرے کلچر کو جگہ دیتا ہے جو اس سے زیادہ اور ہمہ گیر ہوتا ہے تو وہ فقرے اور محاورے سماجی اعتبار سے غیر مستحسن ہونے کے باعث خود بخود متروک ہو جاتے ہیں۔ اردو زبان میں "بندہ پرور" اور اس طرح کے وہ سارے فقرے، جو جاگیردارانہ کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں اس دور میں عوام کے باشعور طبقوں کی نظر میں مضحکہ انگیز ہو گئے ہیں اور اگر ابھی تک وہ ہماری محفل سے برخاست نہیں کئے جا سکتے ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ ابھی عوامی جمہوریت کا دور نہیں آیا ہے، اسی طرح وہ سارے بیگماتی محاورے جن کی ٹکسال حرم میں تھی، عوام کی باعزت خواتین کے لئے مضحکہ انگیز ہیں، اس کے علاوہ خواص میں ایک رجحان یہ بھی پایا جاتا ہے کہ وہ نہ صرف عوام کے ادب سے نفرت کرتے ہیں بلکہ ان کے بہت سے الفاظ اور فقروں کو جنہیں زیادہ سے زیادہ لوگ استعمال کرتے ہیں، گنوار گردان کر زبان سے باہر کر دیتے ہیں۔

زبان سے متعلق اس چیز کو بھی یاد رکھنا چاہئے کہ زبان بھی سماج کے ساتھ ترقی کرتی رہتی ہے اور تاریخی قوتوں کے میل ملاپ سے نئی سے نئی صورت میں داخل

ہوتی رہتی ہے، تیرھویں صدی میں جو انگریزی زبان کی صورت تھی وہ آج نہیں ہے اسی طرح سترھویں صدی میں جو اُردو زبان کی صورت تھی وہ آج نہیں ہے۔ لیکن یہ ترقی یا تبدیلی اس قسم کی نہیں ہوتی کہ ایک صدی کی زبان دوسری صدی میں سمجھی نہ جا سکے اور نہ اس قسم کی ہوتی ہے کہ بنیادی ذخیرۂ الفاظ، آواز ادا کرنے کا طریقہ اور گرامر بدل جائے۔ یہ ساری تبدیلیاں بالعموم توسیع یافتہ ذخیرۂ الفاظ، یعنی —— EXTENDED VOCABULARY میں ہوتی ہے اور گرامر بدلنے کے بجائے روز بروز زیادہ سے زیادہ مکمل ہوتی جاتی ہے۔ اُردو زبان کو بھی اسی طرح دیکھنا ہوگا۔

تیسری چیز یہ کہ تخلیقی آرٹ کی ایک مخصوص ٹکنیک ہوتی ہے جو آرٹ کے قوانین حسن کو بہم برتتے رہنے کی صورت میں اُبھرتی ہے۔ یہ ٹکنیک ادب کی تخلیق میں خواص اور عوام دونوں ہی کی مدد کرتی ہے۔ اس میں کون شخص زیادہ سے زیادہ مہارت حاصل کرتا ہے، اس کا تعلق اس بات سے نہیں ہے کہ کون کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے بلکہ اس بات سے ہے کہ کون ادب کی تخلیق میں اپنے جگر کی بازی لگاتا ہے۔ عوامی ادب کے فن کار اس ٹکنیک کو نظر انداز نہیں کر سکتے ہیں۔

چوتھی چیز یہ کہ عوام اور خواص کے روپ کا فرق اسی سماج میں ہوتا ہے جہاں خواص کے ہوتے ہوئے عوامی بھی پائے جاتے ہوں۔ ورنہ جہاں عوام خواص کو ہمیشہ کے لئے برخواست کر دیتے ہیں وہاں خواص کی ساری متروکہ جائیداد غلاظت سے پاک ہو کر عوام کی جائیداد بن جاتی ہے۔

اب ان مقدمات کی روشنی میں اس بات کا جائزہ لیجئے کہ ہم میں سے کہ شر

عوامی ادب کے بارے میں کتنی غلط فہمیوں میں مبتلا رہتے ہیں۔

کچھ لوگ عوامی ادب (PEOPLES LITERATURE) کو جن گیت یا لوک کتھا (FOLK LITERATURE) کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ صحیح نہیں ہے کیونکہ فوک لٹریچر اس دور کا عوامی ادب ہے جبکہ بولیاں DIALECTS زبان کی حیثیت سے ترقی نہیں کر پائی تھیں۔ مثلاً اس زمانے میں جبکہ حکمران طبقے کی زبان عوام کی زبان سے علیحدہ سنسکرت یا فارسی تھی، تو عوام اپنے ادب کی تخلیق بولیوں میں کرتے، اور گو ابھی تک مختلف اسباب کی وجہ سے یہ سلسلہ قائم ہے لیکن اس زمانے سے جبکہ ان میں سے چند بولیاں زبان کی حیثیت سے ترقی کر گئی ہیں اور انھوں نے اپنا ایک علاقہ قائم کر لیا ہے، وہاں عوامی ادب کی تخلیق کا رجحان بدل گیا ہے۔ اب عوامی ادب ان علاقوں میں بالعموم زبان میں تخلیق کیا جاتا ہے نہ کہ اس علاقے کی مختلف بولیوں میں، لیکن جس حد تک ان علاقوں کے دیہات اور شہر کے درمیان ذہنی دوری ہے، وہاں کی قومیت گھٹی ہوئی، تعلیم یافتہ اور ترقی یافتہ نہیں ہے دیہاتی بولیوں میں بھی شعر و سخن جاری ہے لیکن اس کی اہمیت باوجود افادیت کے اتنی نہیں ہوتی کہ اسے اس ادب پر فوقیت دی جائے جو زبان میں تخلیق ہوتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ایسی صورت میں جبکہ سنسکرت عوام کی زبان نہ تھی اس کا ادبی سرمایہ کم از کم وہ ادبی سرمایہ جو عوام کی زندگی سے متعلق ہے عوامی ادب میں شمار کیا جائے کہ نہیں۔ چونکہ میری شناسائی سنسکرت ادب سے برائے نام یا شاید اس سے بھی کم ہے اس لئے میں اس سوال کا جواب براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ دے سکتا ہوں۔ جس طرح کہ ظہوری، فیضی، بیدل اس قسم کے ہندی، فارسی شعراء کا کلام

اُردو کے سرمایے میں شمار نہیں کیا جا سکتا، بلا اس امتیاز کے کہ ان میں سے کس کا کلام ترقی پسند ہے اور کس کا رجعت پسند، اسی طرح سنسکرت کا ادب نہ صرف اردو بلکہ ہندوستان اور پاکستان کی کسی بھی زبان کا ادبی سرمایہ نہیں بن سکتا ہے۔ آپ دُور کیوں جائیں کیوں نہ ملک راج آنند کو لیں۔ ان کا کون سا ناول ایسا ہے جسے انگریزی زبان کا ترقی پسند ناول نہیں کہا جائے گا۔ لیکن اسے آپ ہندوستانی زبان کا ناول نہیں کہہ سکتے ہیں۔ حالانکہ اس میں ہندوستان کے عوام کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ لیکن ان کی اس خدمت کا صلہ یہ ہے کہ اگر آپ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کی آواز عوام کے حق میں رہی ہے، اچھے خیالات کی ترویج و اشاعت میں حصہ لیا ہے، اپنے عہد کی تاریخ اور زندگی کو پیش کیا ہے تو آپ انہیں ترجمے کے ذریعے اپنے ادب میں منتقل کر لیں۔ بہرحال جہاں تک سنسکرت کا تعلق ہے وہ ہمارے لئے اسی طرح ایک اکاڈمک زبان بن گئی ہے جس طرح اطالوی بولنے والوں کے لئے لاطینی ہے سنسکرت زبان سے کچھ علمی اصطلاحات گھڑی جا سکتی لیکن ان الفاظ کو زندہ نہیں کیا جا سکتا ہے جنہیں عوام نے رد کیا ہے، مثلاً پراکرت کے "سمندر" کی جگہ سنسکرت کا "سمدر" استعمال نہیں ہو سکتا ہے، اور بالکل ایسا ہی رویہ ہمیں فارسی کے ساتھ اختیار کرنا چاہئے گو ابھی وہ اپنے وطن میں زندہ ہے۔ رہ گئی انگریزی سو اس سے بہت کچھ سیکھنا ہے خواہ اسے ہم چند ہی دلوں میں بے دخل کیوں نہ کر دیں کیونکہ سائنس اور علوم کی اصطلاحات کے لئے یہ زبان ہمارے لئے بے حد مفید ہے آج جبکہ عربی اور فارسی بولنے والے فرانسیسی اور انگریزی زبان کی اصطلاحات استعمال کر رہے ہیں، یہ سراسر حماقت ہو گی اگر ہم عربی زبان سے ایسی اصطلاحیں گھڑیں کہ

عرب لغت ڈھونڈتا پھرے۔ بہر حال چونکہ میرا موضوع نہ تو عرب ہے اور نہ عجم بلکہ اپنی زبان کا عوامی ادب اس لئے میں اسی سے متعلق باتیں کرنا چاہتا ہوں۔
شمالی ہندوستان میں فوک لٹریچر کا جو سرمایہ ملتا ہے وہ بالعموم چودھویں صدی سے لے کر اٹھارھویں انیسویں صدی تک کا ہے اور یہ زمانہ کم از کم اٹھارویں صدی تک فارسی زبان کے تسلط کا رہا ہے لیکن اس زمانے میں بالخصوص اٹھارویں صدی سے جبکہ مغلیہ سلطنت کی مرکزیت بکھر گئی، تو شمالی ہندوستان کی ان زبانوں کو مزید فروغ حاصل ہوا جو ہمارے سامنے آئی ہیں لیکن یہاں چونکہ میں صرف اُردو سے متعلق باتیں کرنا چاہتا ہوں اس لئے آپ صرف ہندوستان کے اس علاقے کو سامنے رکھئے جہاں اُردو اور جدید ہندی قومی زبان بننے کی جدوجہد میں مبتلا ہے۔ عجب معاملہ ہے انیسویں صدی کے نصف اول تک اس علاقے کی قومی زبان (اگر کوئی قومی زبان تھی) اُردو ہی تسلیم کی جاتی تھی۔ لیکن یہ چیز اس بات کا فیصلہ نہیں کر سکتی ہے کہ اُردو ہی کو اس علاقے کی قومی زبان ہونا چاہئے کیونکہ یہ احتمال پایا جا سکتا ہے کہ اُردو نے یہ پوزیشن فارسی زبان سے زیادہ قریب ہونے کی وجہ سے حاصل کر لی ہو۔ اس لئے بہتر یہی ہے کہ اسے تاریخ ہی کے حوالے کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ تشدّد قومی زبان کے گھڑنے میں کتنا مددگار ہوتا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اُردو کو ہندوستانی نہیں بننا ہے۔ کیونکہ اگر وہ ہندوستان کی زبان ہے تو اسے ہندوستانی ہونا چاہئے۔ بہر حال ہمیں تو اس وقت صرف اتنا کہنا ہے کہ اس علاقے کی مختلف بولیوں (DIALECTS) میں جو فوک لٹریچر ہے اور جو کچھ کہ برج بھاشا اودھی کا ادب ہے وہ اُردو ہی کا سرمایہ ہے۔ نہ صرف اس خیال سے کہ کھڑی بولی جسے اُردو کی بنیادی بولی بتایا جاتا ہے ان سے بہت قریب ہے

اور ایک ہی پراکرت سے تعلق رکھتی ہے، بلکہ اس خیال سے بھی کہ اُردو کی ترقی میں برج بھاشا اور اودھی کا بھی حصہ ہے۔ کس حد تک اُردو زبان نے اپنے ابتدائی دور میں اس سارے سرمایے کو اپنایا ہے، یہ چیز یقیناً محلِ نظر ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اس نے بالکل نظر انداز کیا ہے ورنہ میر اُردو کو ہندوی کے نام سے یاد نہ کرتے۔ لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جس حد تک اسے اپنانا چاہئے تھا اس نے نہیں اپنایا ہے۔ اس کمزوری کا سبب یہ ہے کہ جب اُردو کی ترقی کا دور آیا، یا یوں کہئے کہ جب اس کی نثر نگاری کا دور آیا تو ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان احیائی میلانات نے جگہ بنا لی۔ اس سے اس کی مقبولیت پر اثر پڑا۔ اگر مولویوں نے علومِ قدیمہ کے احیاء اور احادیث و تفاسیر کی نشر و اشاعت میں عربی لغات پر زیادہ بھروسہ کیا تو پنڈت صاحبان اور یہ دونوں ہی قدرے ماڈرن تھے دھارمک سدھار اور ویدک سنسکرتی کے پرچار کی رو میں سنسکرت کی طرف جھک گئے، لیکن جہاں تک اُردو ادب کا تعلق ہے اسے صرف ایک رجحان قرار دیا جا سکتا ہے، کیونکہ باوجود اس تصنع کے جو کہ عام ہو گیا تھا ہمارے شعراء اور نثر نگاروں نے بالخصوص دلّی والوں نے اُردو کے سادہ اسلوب ہی پر زور دیا۔ پھر بھی اس چیز کو ہمیں نگاہ میں رکھنا چاہئے۔ کیونکہ یہی وہ رجحان تھا جس نے عوام کے کلچر اور ان کی زبان کے کلچر (کیونکہ اُردو نے فارسی سے ممتاز ہو کر ایک عوامی زبان کی حیثیت سے ترقی کی تھی) پر زور دینے کے بجائے ہندو اور مسلم کلچر پر زور دلوایا، ہندوستان کی تاریخ اُدھیڑنے کے بجائے اسپین کی تاریخ اُدھیڑوانے لگا۔ اور اب کچھ لوگوں سے کہلواتا ہے کہ اُردو مسلمانوں کی مذہبی زبان ہے، حالانکہ ملاً تو ایک طرف رہا ہز ہائنس سر آغا خاں ایسا ماڈرن بھی آدمی کہتا ہے کہ اُردو ہندو

کی زبان ہے، مسلمانوں کی مذہبی زبان عربی ہے۔ بہر حال مجھے تو صرف اتنا کہنا ہے کہ اُردو اپنے ملّائی اور مولویانہ اسلوب میں عوام سے یقیناً دُور ہے اور وہ اسلوب اور اس اسلوب سے متعلق ذہنیت عوام کے فقروں اور محاوروں کو زبان میں داخل کرنے اور فوک لٹریچر کے فارم کو اپنانے میں حارج ہے۔

اس بحث و مباحثے سے یہ بات تو سامنے آئی کہ اُردو کو ہندوستانی بولنے والے علاقے کی قومی زبان بنانے کے لیے اس کی ہندوستانیت پر زور دینا چاہیے اور اس اس قسم کی ساری تبدیلیاں کرنا چاہیے جن کا ذکر کیا گیا ہے لیکن ابھی تک یہ بات سامنے نہیں آئی کہ اُردو زبان میں جو ادب تخلیق ہوا ہے اس کی نوعیت کیا ہے۔ وہ عوامی ہے یا کچھ اور۔

میں نے شروع میں یہ بات کہی تھی کہ کچھ لوگ عوامی ادب کو فوک لٹریچر کے ساتھ اس لئے گڈمڈ کر دیتے ہیں کہ وہ یہ نہیں دیکھ پاتے کہ جب عوام کی بولیاں زبان کی صورت میں ترقی کر جاتی ہیں تو پھر بولیوں میں شعروادب تخلیق کرنے کا رجحان دب جاتا ہے۔ اس وقت عوامی ادب کی تخلیق بالعموم زبان ہی میں ہوتی ہے اور اسی کو مستحسن سمجھا جاتا ہے۔ خود عوام کے نقطۂ نظر سے، اس لئے اُردو زبان میں جو ادب تخلیق ہوا ہے وہ عوامی ہے لیکن سب نہیں، وہی جو عوام کی صحیح زندگی، سچے جذبات اور خیالات یعنی اپنے وقت کے ترقی پسند خیالات اور رجحانات پیش کرتا ہے اور یہ عوام ہر زمانے میں بدلتے رہے ہیں، نئے سے نئے طبقات کے وضع ہونے ہیں، جس طرح ہمارے فوک لٹریچر کا کچھ سرمایہ ایسا ہے جو فحش یا ولگر ہونے کی وجہ سے عوامی ادب میں شریک کئے جانے کے لائق نہیں ہے۔ اسی طرح اُردو ادب کا

فحش اور رجعت پسند سرمایہ عوامی ادب قرار نہیں دیا جا سکتا ہے، خواہ اس کے لکھنے والے متوسط طبقے کے ہوں یا کسی اور طبقے کے۔ اگر ہم عوامی ادب کو اس کی ترقی پسندی اور حسن سے آزاد کر دیں تو اس کا وہی حشر ہوتا ہے جو اس عوام کا ہوتا ہے جس کی قیادت کے لئے ان کا اپنا کوئی منظم طبقہ اور اس طبقے کی ترقی پسند آئیڈیالوجی نہ ہو۔ کسی بھی طبقاتی سماج میں عوام مختلف طبقوں میں بٹے ہوتے ہیں اور وہ اس وقت تک ترقی نہیں کرتے جب تک کہ اس کے اپنے طبقوں میں سے کوئی طبقہ یہ مع اپنی آئیڈیالوجی کے ان کی رہنمائی نہیں کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب میں آئیڈیالوجی کا اظہار براہِ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یعنی مشاہدات اور تجربات کو کسی مخصوص نظریے کے ماتحت تجزیہ کرنے میں، لیکن اس سے ادب میں آئیڈیالوجی کی اہمیت کم نہیں ہو جاتی اور نہ اس بات سے کم ہو جاتی ہے کہ بعض ادیبوں کی نگارشات میں باوجود غلط نظریات کے حقیقت کا اظہار مل جاتا ہے۔

ہندوستان کی معاشرت میں چودھویں صدی سے لے کر اٹھارویں صدی تک جس طبقے کی آئیڈیالوجی عوام کی رہنمائی کرتی رہی، خواہ وہ رہنمائی ناکامیاب ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ دستکاروں کا طبقہ تھا جو GUILDS میں منظم تھا اور صنعت و حرفت پر قابض ہونے کی وجہ سے اطلاقی میکانکس اور کیمسٹری سے واقف تھا۔

اس آئیڈیالوجی کا اظہار ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان جدا گانہ طور سے تصوف اور بھگتی کی تحریک میں ہوا۔ لیکن ان دونوں تحریکوں کی دوری اتنی نہ تھی کہ آپ بھگت کو صوفی اور صوفی کو بھگت نہ کہہ سکیں۔

انہیں تحریکوں سے اس زمانے میں ہمارے سارے کوی اور شاعر متاثر رہے ہیں۔

لیکن چونکہ یہ تحریکیں ترقی اور انحطاط دونوں ہی منزلوں سے گزری ہیں اس لیے ہمیں اپنے اس ورثے کو تنقیدی نقطۂ نگاہ سے دیکھنا چاہیے جو ان تحریکوں کا مثبت اور عقلی سرمایۂ ادب ہے۔ اسے اپنانا چاہیے (اس میں آپ کو بہت سی چیزیں ملیں گی۔ ذات پات، مذہب و ملت کا فرق مٹانے کی کوشش، مذہب کو ریاست سے جدا کرنے کی کوشش، مذہبی کٹر پن کو توڑنے کی کوشش، اور دنیا کے سارے انسانوں کو ایک دل سمجھنے کا نقطۂ نگاہ) اسی طرح جو ان تحریکوں کا منفی اور غیر عقلی سرمایۂ ادب ہے، اسے رد کرنا چاہیے (اس میں بابا، لا موجود الا اللہ کا فلسفہ اور عقل سے بھاگ کر وجدان یا گیان سے حقیقت تک پہنچنے کا نظریہ تھا)

ایسی ہی تنقیدی نگاہ ہمیں تاریخی حالات کی روشنی میں انیسویں صدی کے ادب پر بھی ڈالنی چاہیے۔ چونکہ یہاں تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں ہے، اس لیے اس کے اثباتی اور منفی کارناموں سے ہٹ کر صرف ایک ایسی چیز کی کمی کا اظہار کروں گا جو کھٹکتی ہے۔ انیسویں صدی کے ادب میں شہر کے ننگے بھوکے، رنڈی بھڑوے، بیروزگار شرفا، تباہ حال دستکار، روزگار رہنے والے لوگ اور پھر بعد میں متوسط طبقے کے لوگ سبھی موجود ہیں لیکن کسان نظر نہیں آتا ہے۔ ایک ایسے ملک جہاں کسانوں کی اکثریت ہے اور ایک ایسے موقعے پر جب کہ دیہاتوں کی خود کفالت ٹوٹ چکی تھی۔ یہ کمزوری کھلتی ہے۔ لیکن یہ خلا کچھ بے وجہ نہ تھا

اس وقت آزادی کی جدوجہد سمجھوتے اور لیپا پوتی کی منزل میں تھی، اس لیے زیادہ تر ادیب جو متوسط طبقے کے تھے مغرب اور مشرق کے فکری سمجھوتے کی ریشہ دوانیوں میں مقید رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناول علمی اور خشک ہیں، وہ زندگی

کے بہاؤ اور اس کی گھٹن کو پیش نہ کر سکے اور ہمارے ادب سے یہ کمی اس وقت تک دور نہ ہوئی جب تک ملکی سرمایہ دار طبقے نے بیرونی سرمایے سے تضاد رکھنے کے باعث ملکی آزادی کی ضرورت محسوس نہ کی اور اس میں کسانوں کو اپنا معاون اور مددگار نہیں بنایا۔ منشی پریم چند نے اسی ابھرتے ہوئے ملکی سرمایہ دار کی آئڈیالوجی سے متاثر ہو کر آزادی کا پرچم اٹھایا اور کسانوں کی زندگی سے اس کے انقلابی تیور میں متعارف کرایا۔ لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ۳۵ء کے زمانے تک منشی پریم چند کی حقیقت نگاری کو ان کے ہمعصر ادیبوں نے قبول نہیں کیا۔ دوسرے ادیبوں نے بھی کسانوں کے بارے میں لکھا، لیکن وہ بیشتر اوقات بورژوا طبقے کی رومانیت سے متاثر رہے، اس رومانیت کی صحت صرف ان ادیبوں نے کی جو ترقی پسند ادب کی تحریک سے متاثر تھے، اور ترقی پسند ادب کی تحریک سے متاثر ہونے کے معنی ہیں کہ وہ مزدور طبقے کی اس آئڈیالوجی سے متاثر تھے جو ایک نیم سامراجی اور نیم جاگیردارانہ ملک میں سامراجی اور جاگیردارانہ رشتوں سے مکمل طور پر آزاد ہونے کی آواز اٹھاتی ہے۔ اس زمانے سے متوسط طبقے کے ادیب روز بروز مارکسزم کی طرف جھکتے گئے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ وہ احیائی میلانات اور بورژوا طبقے کی آئڈیالوجی کو آزما کر دیکھ چکے ہیں۔ وہ انہیں کسی خاص منزل پر نہ پہنچا سکی۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ان کی اپنی زندگی بھی کم و بیش مزدوروں کی سی ہو گئی۔ اور وہ اس بات کو اچھی طرح دیکھ رہے ہیں کہ اب آزادی کی شمع کسی اور تحریک سے نہیں جلنے کی ہے۔ لیکن جس حد تک وہ متوسط طبقے کے مخصوص نفسیات اور حکمران طبقے کی آئڈیالوجی کے اثر میں ہیں وہ اپنے کو کبھی کبھی اس قسم کے غلط تصورات میں مبتلا کر لیتے ہیں کہ ادب کی تخلیق کیلئے صرف مشاہدات اور تجربات کافی ہیں۔

یہ خیال صحیح نہیں ہے کیونکہ کوئی بھی ادیب صرف اپنے مشاہدات اور تجربات کی بنیاد پر کامیاب ادیب نہیں بنتا ہے، تاوقتیکہ اس میں مشاہدات اور تجربات کسی نظم و نسق میں لانے اور تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہ ہو اور یہ بات بغیر کسی نقطۂ نگاہ، علم کے پیدا نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے اس موقعے پر وہ یہ کہیں کہ ہم مزدوروں کے عالمی نقطۂ نگاہ کے قائل ہیں۔ لیکن ایسی صورت میں کبھی انہوں نے اس پر بھی سوچا ہے کہ سماجی حقیقت جس میں مختلف طبقات ہیں، بعض بہت بڑے اور بعض بہت چھوٹے، اس کی تعمیم صرف متوسط طبقے کی زندگی کے پیش کرنے سے کیونکر ہو سکتی ہے۔

میں یہ مانتا ہوں کہ کسی ایک افسانے یا کسی ایک ناول میں ان سارے طبقات کی زندگی کو پیش کرنا ممکن نہیں ہے، اس لئے میں یہ بات کہہ رہا ہوں کہ ایسی صورت میں انہیں بالعموم عوام کے وسیع طبقات ہی کی زندگی کو پیش کرنا چاہئے اور اگر وہ اس سے بھی پہلو تہی کرنا چاہتے ہیں تو وہ مختلف طبقات کی جزوی لڑائیوں کو لیں لیکن اسے اس طرح پیش کریں کہ وہ لڑائی عوام کے ایک بنیادی مطالبے کی لڑائی معلوم ہو، عوامی ادب کی یہی آئیڈیالوجی جو بنیادی مطالبات کو سامنے لا کر عوام کے مختلف طبقات کو متحد کرتی ہے ہمیں عوامی ادب کے فارم کی طرف بھی متوجہ کرتی ہے۔ ہمیں بالعموم ایسا فارم اختیار کرنا چاہئے جو زیادہ سے زیادہ مقبول اور دلکش رہا ہو۔ اور یہ دنیا بڑی وسیع ہے گیتوں اور دوہوں سے لے کر موجودہ دور کی نظم تک کا فارم موجود ہے اور ان میں کوئی بھی فارم ایسا نہیں ہے جو مقبول عام نہ ہو۔ بشرطیکہ اس فارم میں چیز اچھی پیش کی گئی ہو۔ کون سا فارم کس جگہ اختیار کرنا چاہئے اس کو متعین کرنے میں فن کار کے مواد کو زیادہ دخل ہے۔ کہ اس کے کسی موڈ نے انتخاب کر۔ بالکل یہی بات زبان کے حق میں بھی صحیح ہے

یوں تو کہنے کو یہ بات بہت آسان ہے کہ زبان عام فہم اور سادہ استعمال کرنی چاہئے اور در اصل حتیٰ الوسع ایسا کرنا بھی چاہئے لیکن اگر یہ کوشش آمرانہ حکم میں بدل جائے خواہ وہ شاعر ہی کا حکم کیوں نہ ہو تو شاعری کا خون ہونا لازمی ہے کیونکہ لفظوں کا انتخاب شاعری میں آہنگ کا بھی پابند ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ طریق کار غیر فطری ہوگا کہ اگر آہنگ کی زد پر موتیوں کی طرح ڈھلتے الفاظ اور لڑیوں کی طرح پروئی ہوئی ترکیبیں آرہی ہیں تو انہیں شاعر اس خیال سے رد کردے کہ شاید اس کے معنی ہر شخص نہ جانتا ہو۔ یہ صحیح ہے کہ بعض وقت کچھ لوگوں کے پلّے کچھ اشعار اس وجہ سے نہیں پڑتے ہیں کہ وہ ایک آدھ لفظ کے معنی نہیں جانتے ہیں لیکن اگر شاعر نے ترسیلِ جذبہ پر زور دیا ہے تو شعر کا یہ عیب خود ہو جاتا ہے۔ یہ ہماری زبان کی بہت بڑی خوبی ہے کہ اس میں ایک ہی تصور کے ادا کرنے کے لیے مختلف مترادفات ہیں مثلاً " آگ، اگنی، آتش، نار " یہ سب کے سب اردو زبان ہی کے مترادفات سمجھے جائیں گے۔ کیونکہ ہماری شاعری میں یہ چاروں لفظ جو چار مختلف زبانوں سے تعلق رکھتے ہیں برابر استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ان میں سے کون سا لفظ کس مصرعے میں اپنی جگہ بناتا ہے اسے بحر و قافیہ یا آہنگ متعین کرے گا نہ کہ صرف خیال، کیونکہ جہاں تک تصور کے ادا کرنے کا تعلق ہے ان میں سے کوئی بھی لفظ اس خدمت کو انجام دے سکتا ہے۔ لیکن نثر میں لفظوں کے انتخاب کی یہ نوعیت بدل جاتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ نثر میں بھی داخلی موسیقیت اور شاعرانہ تخیل کیلئے جگہ ہے لیکن چونکہ نثر کا بنیادی حسن آہنگ نہیں بلکہ خیال کا منطقی ارتقاء ہے اس لئے کوشش یہ کرنی چاہئے کہ بالعموم وہی الفاظ استعمال کئے جائیں جو زیادہ سے زیادہ مستعمل ہیں۔ کبھی کبھی کسی مخصوص لفظ کو نثر میں بار بار دُہرانا نثر کے آہنگ کے اعتبار سے جو

تنوع چاہتی ہے عیب بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں ہم کبھی کبھی اس راستے سے ہٹ بھی سکتے ہیں لیکن اسے زیادہ اہمیت نہیں دے سکتے ورنہ ہم ڈپٹی نذیر احمد کی طرح الٹی یا تے کے لئے استفراغ لکھنے لگیں گے۔

اس موقعے پر میں "سہل ممتنع" کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ اس میں شبہ نہیں کہ شعر کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ اتنا سہل ہو کہ اس سے زیادہ سہل کرنا مشکل ہو جائے۔ لیکن کسی بھی شعر کے سہل اور مشکل ہونے کا تعلق صرف زبان ہی سے نہیں ہوتا ہے، بعض وقت کسی شعر یا نظم میں خیال یا جذبات کی نوعیت ایسی ہوتی ہے کہ خواہ وہ کتنی ہی آسان صورت میں کیوں نہ پیش کئے جائیں جب تک وہ خیالات اور جذبات عوام کے نہیں بن چکتے ہیں ان کے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں عوامی شاعری کے لئے ہم یہ شرط نہیں لگا سکتے کہ ایسے ہی خیالات اور جذبات نظم کئے جائیں جن سے عوام گزر چکے ہیں یا جو ان میں رس بس چکے ہیں کیونکہ اس طرح شاعری خیال کی نئی راہوں کو نہیں کھول سکتی ہے۔ بعض وقت عوام کے ذہن میں نئے خیالات ڈالنے پڑتے ہیں اور انہیں جذباتی زندگی کے نئے پیچ و خم اور تیور سے آشنا کرنا پڑتا ہے لیکن اگر اس موقع پر شاعر ایسا اسلوب یا فارم اختیار نہیں کرتا جس سے عوام آشنا ہیں، ان اصطلاحات، رمز و کنایہ اور الفاظ کا سہارا نہیں لیتا ہے جن سے وہ مانوس رہ چکے ہیں تو وہ اپنے مقصد میں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں کر سکتا۔ ان حالات کے ماتحت میرا یہ مشورہ ہے کہ فارم کا نیا تجربہ ان خیالات کے ذریعے کرنا چاہئے جو عوام کے بن چکے ہیں اور نئے خیال کی تحریک اس فارم میں کرنی چاہئے جن سے عوام آشنا رہ چکے ہیں۔

اور اگر سہلِ ممتنع سے اشارہ صرف زبان ہی کی طرف کیا جاتا ہے تو اس کے بارے میں یہ عرض ہے کہ شاعری کی زبان صرف خیال کی زبان نہیں ہوتی ہے جو کہ نثر کی ہوتی ہے بلکہ تخیل اور جذبات کی زبان بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ جب تخیل کے ذریعے سوچنے کی کوشش کی جاتی ہے، جب احساسات اور جذبات مرتکز ہو کر گویا ہوتے ہیں تو زبان نثر کی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں سہلِ ممتنع کے ایسے تمام تصورات جس کا اظہار آرزو کی بانسری میں ہوا کم از کم شاعری کے حق میں بے معنی ہے۔

لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعری شعوری طور پر عوام کی زندگی سے قریب رہ کر، عوام کے خیالات، جذبات اور اس کی طرزِ گفتار کا بھیس نہ اختیار کرے اور اس سادگی اور پرکاری کی تقلید نہ کرے جو کبیر کے دوہوں، میر کی غزل، حالی کی بعض نظموں اور غالب کے خطوط میں ہے۔

کیا اب بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ اردو زبان میں عوامی شاعری ہوئی ہے کہ نہیں۔ عوامی شاعری کی زبان اور فارم کیا ہے؟ اور اگر نہیں تو پھر دیہات اور شہر کی لڑائی بیکار ہے۔ انہیں متحد ہو کر اس غلامی کے خلاف جنگ کرنی چاہیے جو دونوں کے فرق کو قائم کیے ہوئے ہے۔ جو تعلیم اور کلچر کو عام ہونے اور زبان کی ترقی میں حائل ہے۔ جو بے شمار انسانوں کی تخلیقی صلاحیتوں کو دبائے ہوئے ہے۔

اب میں آخر میں آپ کی توجہ اس چیز کی طرف دلانا چاہتا ہوں جو ان دنوں عوام کے مذاقِ سخن کو خراب کرنے اور عوامی ادب کے معیار کے گرانے کی بڑی حد تک

ذمہ دار ہے! وہ چیز سامراجی ممالک، کی وہ فلمیں اور فلمی رسالے ہیں جن کے نقش قدم پر چل کر ہندوستان اور پاکستان کے سرمایہ دار فلمی تصویریں بنا رہے ہیں اور فلمی پرچے نکالتے ہیں۔ فلم ہو یا ریڈیو یہ دونوں ہی عوام تک پہنچنے کے سب سے بڑے ذرائع ہیں۔ ان کا مقابلہ لیتھو کا پرنٹنگ پریس نہیں کر سکتا ہے۔ یہاں میں ان مصنفین کا تذکرہ نہیں کر رہا ہوں جن کا مقصد حیات ہی روپیہ کمانا ہے بلکہ ان لوگوں کا تذکرہ کر رہا ہوں جو ترقی پسند مصنفین ہیں اور جنھوں نے عوامی ادب پیش کیا ہے۔ ہمارے اس قسم کے شعراء اور مصنفین جب اسٹوڈیو یا ریڈیو میں پہنچ جاتے ہیں تو وہ اپنے تمام فرائض کو لیقول جاتے ہیں اور یہ کہہ کر وہ اپنے کو مطمئن کر لیتے ہیں کہ یہاں وہ فن کی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ ان کی یہ منطق صحیح نہیں ہے! اگر وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ وہاں وہ اپنی ترقی پسندی کو بروئے کار نہیں لا سکتے یا کسی عنوان سے بھی وہاں کی بدمذاقی کو اپنے صحیح مذاق سے متاثر نہیں کر سکتے ہیں تو انہیں وہاں سے ہٹ جانا چاہئے اور کوئی ایسا کام کرنا چاہیے جہاں انہیں اپنا قلم فروخت کرنا نہ پڑے۔ کیونکہ اگر ترقی پسند ادیب کے لئے یہ نازیبا ہے کہ وہ الیکشن کے زمانے میں کسی سیٹھ کا ذکر ہو، غلط پارٹی کی حمایت میں تقریریں کرتا پھرے "تو یقیناً" یہ بھی نازیبا ہے کہ وہ سنیما اور ریڈیو کے ایسے ماس میڈیا سے خواص کی آئڈیالوجی اور بدمذاقی کا پروپیگنڈا کرے۔ غرض یہ ہے کہ اگر ممکن ہو ـــــ ورنہ بصورت مجبوری تو عوام سبھی کچھ جھیل رہے ہیں؟